

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ УЧЕБНО-НАУЧНЫЙ ЦЕНТР

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Сборник авторских интерпретаций

Учебное пособие

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2002

УДК 891.71.09 (075.8)
ББК Ш5 (2-р) 5я72-1
Р 892

Рекомендовано к изданию
редакционно-издательским советом
Уральского государственного
университета им. А. М. Горького

Серия «Лицейская библиотека»
Выпуск 5
Издается с 1998 года

Составление, предисловие и общая редакция
докт. филол. наук В. С. Рабиновича

Рецензенты:

кафедра русской литературы XX века Урал. гос. ун-та им. А. М. Горького;
докт. филол. наук, проф. М. А. Литовская

**Русская литература первой половины XX века: Сб. авторских
Р 892 интерпретаций: Учеб. пособие / Сост., предисл. и общ. ред. В. С. Ра-
биновича. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 296 с.
(Сер. Лицейская биб-ка; Вып. 5).
ISBN 5-7996-0133-5**

УДК 891.71.09 (075.8)
ББК Ш5 (2-р) 5я72-1

ISBN 5-7996-0133-5

© Уральский государственный университет, 2002
© В. С. Рабинович, составление и предисловие, 2002
© С. Лаушкин, Н. Соколова, оформление обложки, 1996

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора	4
Вступление в XX век	6
<i>С. П. Староверов. «Тоска по мировой культуре» (истоки и смысл русского модернизма). Лекция-эссе</i>	<i>10</i>
<i>В. С. Рабинович. «Суровый и загадочный рок»: жизнь и творчество Л. Андреева</i>	<i>26</i>
<i>В. С. Рабинович. «Закон сохранения счастья». О творчестве И. Бунина</i>	<i>36</i>
<i>О. В. Зырянов. Теория и история русского символизма. Разработки уроков по спецкурсу для 11-х гуманитарных классов</i>	<i>45</i>
<i>В. С. Рабинович. Трагедия «смертельные мечты» в поэзии А. Блока</i>	<i>84</i>
<i>И. Ю. Богданова. Москва Марины Цветаевой</i>	<i>115</i>
<i>В. С. Рабинович. Игра «на разрыв аорты». (Творчество О. Э. Мандельштама)</i>	<i>122</i>
<i>В. С. Рабинович. «Со мной, с моей свечой вровень миры расцветшие висят...». (Творчество Б. Л. Пастернака)</i>	<i>140</i>
<i>В. С. Рабинович. «...Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих». О творчестве М. Волошина</i>	<i>178</i>
<i>Т. В. Лопатина. Роман М. Булгакова «Белая гвардия» (1923–1924). Моление о Доме</i>	<i>199</i>
<i>А. Г. Овчинников. В лабиринтах зазеркалья. (Художественный мир В. Набокова) Цикл эссе</i>	<i>206</i>
<i>Р. Ш. Абельская. Понять и полюбить А. Платонова: опыт изучения</i>	<i>238</i>
<i>В. В. Чудиновский. Проблема гуманизма в творчестве И. Э. Бабея</i>	<i>252</i>
<i>В. С. Рабинович. «Мы – счастливейшее среднее арифметическое». (Роман Е. Замятина «Мы»)</i>	<i>270</i>
<i>Ю. В. Клочкова. Трансформация городского мифа в произведениях свердловских авторов 20–30-х годов XX века</i>	<i>279</i>
Рекомендуемые темы сочинений	292

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Сборник авторских интерпретаций – форма, не совсем обычная для жанра учебного пособия. Впрочем, как и большинство учебных изданий по литературе. Ведь общепринято, что учебное пособие прежде всего обеспечивает усвоение учащимися *объективной информации*, поэтому для него характерно фактическое отсутствие субъективности, интерпретационности, оценочности. Только чистое, «дистиллированное», знание, которое, впрочем, может быть преподнесено разными способами, более или менее эффективными. А что такое объективное знание в области литературы? Историко-литературная фактология, фабульные схемы произведений? Первое можно без труда найти во всевозможных справочниках, а второе, – если и нужно кому-нибудь, – то разве что не успевшим подготовиться к экзаменам школярам всех возрастов в качестве «шпаргалки», ведь книжный рынок сейчас завален всевозможными образцами «мировой литературы в одном флаконе». Правильная интерпретация? Но таковая, к счастью, перестала существовать вместе с «единственно верным учением». Увы, истина о тексте содержится в *самом тексте*, а все толкования – неизбежно лишь некие *приближения*, да притом с ярко выраженным субъективным элементом. Поэтому зачастую литературоведческая работа становится *самоценным произведением*, где интерес представляет уже сам по себе взгляд ее автора и его слово – пусть даже произнесено оно по поводу других произведений.

Но раз так – может быть, и не нужны учебные пособия по литературе? А заодно и уроки литературы, где опять же вольно или невольно открывается широкий простор для учительской субъективности? Есть тексты – и пусть их читает, кто хочет. Ведь *истины о произведении* ни одно учебное пособие, ни один урок литературы не откроют. К счастью.

Безусловно, единой, истинной интерпретации нет, но возможно постижение смысла произведения на разных уровнях глубины. И научить своих учеников погружаться в текст, видеть потаенные смыслы, обретать собственные (тоже субъективные!) их толкования невозможно без знакомства их с *образцами интерпретаций* – разумеется, при условии их достаточной глубины и филологической корректности.

В этом учебном пособии как раз и представлен цикл таких интерпретаций, авторами которых являются преподаватели УрГУ и СУНЦ УрГУ. И цель данной книги вовсе не в том, чтобы прочитавшие ее преподаватели и старшеклассники начали понимать Набокова по Овчинникову или Мандельштама по Рабиновичу. Это пособие, по нашему замыслу, должно вызвать читателей на своего рода диалог – и помочь им в этом диалоге с неизбежно субъективными нашими интерпретациями обрести собственный взгляд, собственное видение, собственное прочтение. Насколько это удалось – судить читателям.

Уважаемые читатели! Мы ждем ваших отзывов, замечаний, пожеланий. Отзывы просим присылать по адресу:

620137, Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

Специализированный учебно-научный центр

Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

В. Рабинович

ВСТУПЛЕНИЕ В XX ВЕК

Первая половина XX века – это особая эпоха в русской истории и русской литературе (да ведь они и неразделимы!). Это «век-волкодав», который убил – непосредственно, физически, вне всяких метафор – О. Мандельштама и И. Бабеля, это роковое время, которое немилосердно ломало своего заложника Б. Пастернака и довело почти до умопомешательства М. Булгакова, которое обрекло А. Блока на крушение мечты и – смерть, которое навсегда лишило родины И. Бунина, В. Набокова и Е. Замятина и которое вернуло потерянную родину М. Цветаевой, чтобы двумя годами позже отнять у нее жизнь, которое запечатлелось в художественном мире Л. Андреева торжествующим смехом Идиота из «Жизни Василия Фивейского» и страданиями обреченных на казнь героев «Рассказа о семи повешенных», которое глухим молчанием отзывалось Андрею Платонову (но, подобно булгаковскому Мастеру, даровало ему пусть относительный, но покой), которое чудом не убило гармоническое мироощущение Максимилиана Волошина, но преобразовало его в выстраданную мудрость высшего примирения.

Художник и Время. Художник, втянутый в вихрь Времени и в то же время находящий в себе силы противопоставить ему или Свечу гармонии и примирения – как Борис Пастернак, или священный Дом – как Михаил Булгаков... Именно это вечное противоречие (разумеется, в его отдельных проявлениях) как раз и легло в основу нашего подхода к изучению творчества тех писателей, о которых идет речь в данном пособии.

Грядущий переход из века XIX в век XX еще задолго до 1900 года воспринимался в России не просто как переход календарный, но как качественный переход всего уклада жизни в какое-то совершенно

новое измерение (впрочем, подобное, почти мистическое восприятие было характерно отнюдь не только для России). Когда Л. Толстой писал в самом конце прошлого века: «Мне кажется, что время конца века сего близится и наступает новый», – ясно, что он имел при этом в виду отнюдь не простую смену одного года другим, но нечто качественно иное. И действительно, двадцатый принес в мир вообще и в Россию в частности качественно иной уклад жизни, что не могло не отразиться на дальнейшем пути русской культуры. С одной стороны, XX век уже с самого своего начала принес новый темп жизни, словно бы спрессовав время. И не случайно та неторопливость, с которой строили свою жизнь гоголевские, тургеневские, даже и толстовские герои, сменилась лихорадочным метанием по жизни героев Федора Сологуба и Леонида Андреева. Конечно, XX век с самого начала стал восприниматься и как век Торжествующей Машины, что порождало определенную эйфорию у одних (например, у Г. Уэллса или у русских поэтов-футуристов), и почти мистический ужас у других, например – у А. Блока:

...И неустанный рев машины,
Крующей гибель день и ночь.

В то же время уже первые десятилетия XX века принесли в Европу и, в еще большей степени, в Россию целый ряд трагических катаклизмов, способствовавших коренной ломке традиционных представлений об Истине, Добре и Красоте, о гуманизме, будущем, народе, более того, в значительной степени обесценивших человеческую личность. Подумайте: Россия в промежутке с 1900-го по 1917-й год пережила две войны с массовой мобилизацией (Русско-японскую, кошмар которой отразился, в частности, в «Красном смехе» Л. Андреева, и Первую мировую, охватившую практически всю Европу), три революции (1905–1907 годов, Февраль и Октябрь 1917-го...), по-своему страшные 1907–1910 годы, когда реакцией на кошмар революционного «насилия снизу» стало практически бесконтрольное «насилие сверху», особенно ярко проявившееся в печальной памяти военно-полевом правосудии. Причем наиболее страшным было то, что в пламя этих катаклизмов был брошен человек с совершенно иным, нежели в прежние века, менталитетом – культурный человек начала XX века, уже успевший впитать в себя гуманистические традиции века XIX, осознать самоценность отдель-

ной человеческой личности (любой личности – и собственной, и чужой). Вспоминаются исполненные боли и недоумения слова одного из героев «Красного смеха» Л. Андреева: «Сам посуди: ведь нельзя же безнаказанно десятки и сотни лет учить жалости, уму, логике – давать сознание... Можно стать безжалостным, потерять чувствительность, привыкнув к виду крови, и слез, и страданий – познавши истину, отказаться от нее? По моему мнению, этого нельзя. С детства меня учили не мучить животных, быть жалостливым; тому же учили меня все книги, какие я прочел... Но вот приходит время, и я начинаю привыкать ко всем этим смертям, страданиям, крови... но к самому факту войны я не могу привыкнуть, мой ум отказывается понять и объяснить то, что в основе своей безумно. Миллион людей, собравшись в одно место и стараясь придать правильность своим действиям, убивают друг друга, и всем одинаково больно, и все одинаково несчастны, – что же это такое, ведь это сумасшествие?» Эти слова произнесены в связи с событиями Русско-японской войны 1904–1905 годов, а впереди были значительно более страшные (по крайней мере – по количеству втянутых в них людей) катаклизмы. И эти слова могли быть произнесены только человеком, впитавшим в себя гуманистическую культуру XIX века – и брошенным в век XX, вернее, в его кровавое начало.

Нельзя не сказать и еще об одной черте, оказавшей влияние на культуру XX века. Культура стала более демократичной, а значит, менее каноничной. В прошлые века причастность по крайней мере к книжной культуре (как к ее созданию, так и к ее восприятию) была уделом немногих избранных (хотя бы по причине полной неграмотности большинства). Это способствовало большей каноничности культуры. Но уже ближе к концу XIX века культурная жизнь стала значительно более демократичной – к ней (в разной форме) причастились миллионы. И все труднее было культуре (и прежде всего литературе) удержаться в рамках строгих художественных канонов, и все шире становились рамки дозволенного в искусстве, и все более властно входили в искусство прежде табуированные мысли, чувства, внутренние состояния. Это не хорошо и не плохо – это данность.

Наконец, еще одной чертой, в значительной степени определившей лицо культуры первых десятилетий XX века (как европейской, так и русской начала XX века), стало властное вхождение в обще-

ственное сознание ощущения богоутраты, то есть утраты веры в некое мудрое и разумное начало, управляющее жизнью, скрепляющее своим авторитетом нравственные заповеди, в конце концов дающее отдельному человеку основания для оправдания собственного бытия. Этот мотив отразится во многих европейских культурах, много лет спустя приведет Ж. П. Сартра к идее «заброшенности» человека перед лицом равнодушной бесконечности, а А. Камю заставит искать новое оправдание ответственности. Однако уже в самом начале XX века трагизм богоутраты вошел в русскую литературу вместе с творчеством Леонида Андреева, писателя, который и во многих других отношениях стал писателем грани, перелома, промежутка – между двумя эпохами.

Богоутрата таит в себе угрозу перерастания в смыслоутрату. Но опасность не есть неизбежность. И в значительной степени утративший Бога XX век с самого своего начала напряженно искал новые смыслы, новые ценности, которые могли быть противопоставлены холодной и равнодушной бесконечности. Так появились пастернаковская Свеча и его же формула бессмертия: «Человек в других людях и есть душа человека». Так появился булгаковский Дом («Белая гвардия») и его же формула незыблемости творения Мастера: «Рукописи не горят» (пусть даже спасают их силы Зла). Так появились *самоценные*, существующие помимо Бога духовные энергии в мире Андрея Платонова. Так появился императив Максимилиана Волошина: «В смутах усобиц и войн постигать целокупность. Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих». Так человеческая душа противостояла экзистенциальному хаосу.

С. П. Староверов

**«ТОСКА ПО МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ»
(ИСТОКИ И СМЫСЛ
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА)**

Лекция-эссе

Наш враг – двадцатый век.
Мы не хотим пережить его
еще раз.

Р. Хантер

Подводя итоги XX столетия, мы вольно или невольно задаем себе парадоксальный вопрос: а было ли искусство последних ста лет? Ответ на него не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд. Начиная по крайней мере с Нового времени (под которым мы понимаем пятивековой временной отрезок XIV–XIX веков) главной задачей искусства являлось упорядочение, гармонизация мира и преобразование его в Мир художественный.

Художники же Новейшего времени (XX век) отказались и от этой благородной задачи, и от всего того, что определяло искусство вообще:

- красоты и гармонии («Сделайте нам красиво» – звучит уж очень издевательски);
- логичности и последовательности («Если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно исчезнуть»);
- преемственности («...Сбросить Пушкина... с Парохода современности»);

- здоровья и оптимизма («...Мною опять славословятся мужчины, залежанные, как больница, и женщины, истрепанные как по-словица»);
- веры в эволюцию («...Клячу истории загоним»);
- надежды быть понятым («...Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?»);
- воспевания природы («...Отбросив белье до последнего листика, сады похабно разхалились в июне»);
- гуманизма («...Я люблю смотреть, как умирают дети»);
- Бога, наконец («...Я думал -- ты вссильный божище, а ты недоучка, крохотный божик») (см: Семенов, 1993, с. 207).

В итоге мы от всего отказались и вплотную приблизились к Пустоте.

Ответ на вопрос, «есть ли предел молчанию?» (Ж. Л. Годар), мы еще в середине XX века нашли в музыкальной пьесе Джона Кейджа «4'33"», когда выходящий к фортепиано исполнитель соблюдает тишину у инструмента заявленные 4 минуты 33 секунды.

Но наша задача состоит не в том, чтобы дать очерк искусств последнего времени. Наша задача состоит не в том даже, чтобы рассмотреть культуру начала XX века, хотя примерно в этом она и состоит. Цель наша – создать не информационный, а культурно-ассоциативный текст о российской культуре (и в первую очередь литературе) того периода, который принято называть Серебряным веком.

Итак мы попытаемся приблизиться к пониманию:

- социокультурной ситуации рубежа XIX–XX веков;
- некоторых атрибутов русского модернизма;
- поэтики и герменевтики Серебряного века;
- итогов российского модернистского эксперимента.

Рубеж XIX–XX веков был не столько хронологическим, сколько культурно-психологическим рубежом. Прежде так довольная собою Европа с неким ужасом осознала, что великая аксиологическая триада «рационализм – европоцентризм – гуманизм» перестала тешить рафинированное западное сознание.

Корни кризиса кроются еще в эпохе Возрождения, когда понятия как таковые стали вычленяться из знаков, когда гуманисты позднего Ренессанса подвергли сомнению априорную, казалось бы, мысль о совершенстве человека.

С. П. Староверов

**«ТОСКА ПО МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ»
(ИСТОКИ И СМЫСЛ
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА)**

Лекция-эссе

Наш враг – двадцатый век.
Мы не хотим пережить его
еще раз.

Р. Хантер

Подводя итоги XX столетия, мы вольно или невольно задаем себе парадоксальный вопрос: а было ли искусство последних ста лет? Ответ на него не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд. Начиная по крайней мере с Нового времени (под которым мы понимаем пятивековой временной отрезок XIV–XIX веков) главной задачей искусства являлось упорядочение, гармонизация мира и преобразование его в Мир художественный.

Художники же Новейшего времени (XX век) отказались и от этой благородной задачи, и от всего того, что определяло искусство вообще:

- красоты и гармонии («Сделайте нам красиво» – звучит уж очень издевательски);
- логичности и последовательности («Если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно исчезнуть»);
- преемственности («...Сбросить Пушкина... с Парохода современности»);

– здоровья и оптимизма («...Мною опять славословятся мужчины, залежанные, как больница, и женщины, истрепанные как по-словица»);

– веры в эволюцию («...Клячу истории загоним»);

– надежды быть понятым («...Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?»);

– воспевания природы («...Отбросив белье до последнего листика, сады похабно разхалились в июне»);

– гуманизма («...Я люблю смотреть, как умирают дети»);

– Бога, наконец («...Я думал – ты всесильный божище, а ты недоучка, крохотный божик») (см: Семенов, 1993, с. 207).

В итоге мы от всего отказались и вплотную приблизились к Пустоте.

Ответ на вопрос, «есть ли предел молчанию?» (Ж. Л. Годар), мы еще в середине XX века нашли в музыкальной пьесе Джона Кейджа «4'33"», когда выходящий к фортепиано исполнитель соблюдает тишину у инструмента заявленные 4 минуты 33 секунды.

Но наша задача состоит не в том, чтобы дать очерк искусства последнего времени. Наша задача состоит не в том даже, чтобы рассмотреть культуру начала XX века, хотя примерно в этом она и состоит. Цель наша – создать не информационный, а культурно-ассоциативный текст о российской культуре (и в первую очередь литературе) того периода, который принято называть Серебряным веком.

Итак мы попытаемся приблизиться к пониманию:

– социокультурной ситуации рубежа XIX–XX веков;

– некоторых атрибутов русского модернизма;

– поэтики и герменевтики Серебряного века;

– итогов российского модернистского эксперимента.

Рубеж XIX–XX веков был не столько хронологическим, сколько культурно-психологическим рубежом. Прежде так довольная собою Европа с неким ужасом осознала, что великая аксиологическая триада «рационализм – европоцентризм – гуманизм» перестала тешить рафинированное западное сознание.

Корни кризиса кроются еще в эпохе Возрождения, когда понятия как таковые стали вычленяться из знаков, когда гуманисты позднего Ренессанса подвергли сомнению априорную, казалось бы, мысль о совершенстве человека.

Более жестко кризисные явления проявились в начале XIX века, когда позитивистская оптимистическая догма потеряла опору под ногами: разумное основание бытия было подменено неразумной иррациональной волей и появились серьезные сомнения в реальности бытия (Шопенгауэр). Чуть позже стало ясно, что место суверенного гуманистического разума занял immoralный произвол субъекта (Ницше).

Как писал Б. М. Гаспаров, «произошел отказ философии от своего высокого предназначения, от бессмысленного, в общем-то, стремления отыскать и утвердить *raison d'Etre* (смысл существования). Установка на понимание сменяется установкой на волевое отношение к миру: и мир, и человек теряют былое свое достоинство и становятся объектом всевозможных манипуляций» (Гаспаров, 1996, с. 17).

Безусловно, изменения в общественном сознании коснулись и России.

Наступление XX века в русской литературе можно связать с именем А. П. Чехова. Именно этот автор отчетливо осознал кризис, поразивший российское общество. Социальное безвременье стало у Чехова художественным безвременьем. Всю жизнь он носил в себе комплекс, порожденный упреками критики в «равнодушии и безыдейности». Как выразился Михайловский, «...что попадет на глаза, то он изобразит с одинаково холодной кровью». Первым современником, по-настоящему оценившим Чехова, был Маяковский: «Чехов первым понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой – безразлично». Но это поэтика. Что же касается проблематики, то часто (почти всегда) создается впечатление, что Чехов никогда не ставит перед собою социально значимой проблемы, в его текстах часто нет никакого действия. Герои – носители действия – ничего не делают, потому что боятся настоящего: «Настоящее противно, но зато кода я думаю о будущем, то так хорошо! Становится так легко, так просторно! («Три сестры»)). Будущее для Чехова – всегда качественно новый результат, т. е., по сути, результат не эволюционного, а революционного развития. Это по достоинству оценит Маяковский, призывая сбросить с «Парахода современности» Пушкина, но никак не Чехова.

Будущее для Чехова – это конец истории, точнее, может быть, конец старой истории. Вишневый сад будет новым, когда будет вырублен старый. Герои Чехова – это люди без настоящего с надеж-

дой на будущее. В своей последней пьесе Чехов показал контуры этого будущего – конец старой культуры – и ужаснулся увиденной картине. XIX век безвозвратно ушел в прошлое.

Попытку вырастить новый «вишневый сад» предприняли русские модернисты. Ибо поэтика Серебряного века – это поэтика модернизма. Модернизм (от *modern* – современный) строил новую поэтику. Он попытался отказаться от всего, что определяло искусство (об этом мы говорили вначале). На первых порах новую поэзию называли декадентской (от *decadence* – «упадок»); собственно, декадентской была не столько литература, сколько образ жизни литераторов. Попытка создать новый трансцендентный текст сопровождалась своеобразным образом жизни: алкоголь, наркотики, половые эксцессы, эпатаж (в XX веке это будет в порядке вещей). Разрыв времен, поглотивший модернистов, многие исследователи, и современные в том числе, считали искусственным, модернистами же и придуманным: «Возможно, сущность идеологии модерна, подобно функции мифа, заключается в выстраивании оппозиции между природой и культурой и постоянных попытках нейтрализации этой оппозиции теоретически и, главное, практически» (Эткинд, 1993, с. 169). Думается, оппозиции эти, приписываемые литераторам, существовали объективно и лишь были репрезентированы в модернистских текстах.

Однако отказ от «старого» искусства не был столь уж радикален. Забегая немного вперед, мы скажем, что, отвергая историзм и преемственность, модернизм искал новые формы для отражения обновленного мира, т. е., по сути дела, разделял общекультурный миф XIX века, провозглашающий веру в прогресс и поступательное художественное развитие. Парадоксальным образом модернистское искусство ориентировалось все на ту же просветительскую модель, которая, в частности, предполагает «чистоту» и независимость искусства и автономность культуры как целого. В условиях России это было стремление к свободе от посторонних вмешательств, от диктата народнической догмы о необходимости революционно-критической литературы некрасовского толка: «Будь гражданин! Служа искусству / Для блага ближнего живи...» и т. д. Отчасти это было возвращение к позиции единственного «эгоиста» нашего золотого века – А. Пушкина, который, быстро переболев детской болезнью «гражданской» лирики, выразил идеальное, на его взгляд, понимание образа автора в хрестоматийном стихотворении «Из Пиндемонти»:

...Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

Н. Бердяев писал: «В России начала <XX> века был настоящий культурный Ренессанс. Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души. Россия пережила расцвет поэзии и философии, пережила напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения». Надо отметить, что мистика и оккультизм, явившиеся как противовес позитивизму, часто противоречили не только вкусу и чувству меры, но и здравому смыслу. Однако было бы глупо недооценивать культурный подъем рубежа XIX–XX веков, перевесивший все крайности тогдашнего мистицизма. Недаром тот же Н. Бердяев назвал описываемую культурную ситуацию «серебряным веком».

Серебряный век в литературе составляли три основных модернистских школы: символизм, акмеизм и футуризм.

Самым ранним по времени и, на наш взгляд, самым оформленным был символизм. У его истоков стоял Дм. Мережковский. В своих публичных лекциях, прочитанных в 1892 и опубликованных в 1893 году под названием «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы», Мережковский назвал кризис и обозначил пути выхода из него. Одной из основных причин кризиса, по его мнению, было отсутствие культурной традиции («литературной цивилизации»), характерной для Франции или античной Греции. Б. М. Гаспаров писал в этой связи: «Культурное одиночество русского писателя должно быть преодолено созданием некоего органического целого, особой внутренней общности, своего рода «литературной церкви»» (Гаспаров, 1996, с. 24). Сказано, конечно, сильно. Но вернемся к Мережковскому: думается, он требовал новой эстетики, составляющими которой были:

- мистическое содержание,
- символизация (как многозначная аллегоризация),

– «расширение художественной впечатлительности в духе изощренного импрессионизма».

По сути, символизм, так убегающий от реальности, все же ставил перед собой задачу религиозного преображения жизни. Если старшее поколение символистов (Брюсов, Бальмонт, З. Гиппиус) видело в символе лишь литературный прием (не без несомненного влияния Бодлера, Верлена, Метерлинка и О. Уайлда), то для младосимволистов (Белый, Блок, Вяч. Иванов) символ был мистическим знаком, трансцендирующим текст. Ненавидящий символистов и столь ими любимый В. Соловьев писал: «Милый друг, / Иль ты не видишь, / Что все видимое нами / – Только отблеск, / Только тени / От незримого очами?» Образы Соловьева (Вечная женственность, София, Мировая душа) во многом определили направление творческих и духовных поисков поэтов начала XX века. Часто жизнь и творчество переплетались для них. Поэтому понятно постоянное стремление Андрея Белого обрести «мистическую любовь», понятно переживание любви как дионисийского экстаза Вяч. Ивановым, понятны даже опыты Дм. Мережковского и З. Гиппиус к созданию собственной церкви «Третьего Завета». Часто многие попытки приводили к личным трагедиям. Так, Вяч. Иванов, с целью преодоления индивидуализма и выхода через искусство к «соборности», трансформировал свой семейный союз в «союз трех», подключив к нему М. В. Сабашникову, жену М. Волошина. Стоит ли говорить, что эта, в общем-то, высокая цель привела к распаду семьи Волошиных.

К началу 1910-х годов наметился явный кризис символизма. А. Блок считал это направление в своей статье «О современном состоянии русского символизма» уже не существующей школой. За символизмом следовал акмеизм. Самые известные его представители – О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Ходасевич, Г. Адамович, Г. Иванов. Идеальный руководитель акмеистов Ник. Гумилев писал: «На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *акме* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь)...» (цит. по: Гаспаров, 1996, с. 28). Несмотря на явные различия между символизмом и акмеизмом (если первый рассматривал явления только высшего порядка, то второй искал поэзию в самых приземленных явлениях), Гумилев говорил и о преемственности: «...Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» (Там же). Думается, и символизм, и акмеизм искали разные

признаки одного предмета. При желании мы найдем высший мистический смысл в самых «посюсторонних» текстах акмеистов:

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий, старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит;
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

1916

«Рабочий»

Это стихотворение было написано Гумилевым за пять лет до расстрела по приговору Петроградской ЧК. Трезво и без символистских туманов. И не менее страшно.

Впрочем, что касается поэтики, мы можем прислушаться к мнению В. М. Жирмунского, несколько, правда, натянуто считавшего, что акмеизм был «...возможностью сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с XVIII в., эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатый многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм» (Жирмунский, 1977, с. 110).

Футуристы (от *futurum* – будущее) – В. Маяковский, В. Хлебников, Б. Пастернак и др. – уже не считали, как акмеисты, что «...роза ...хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями, мистической любовью или чем-нибудь еще». Искусство было для футуристов программой жизни, но *жизни будущей*, отсюда – эпатаж и неприятие жизни настоящей, попытки создания нового языка (знаменитое «дыр бул щил»). Парадоксально, но футуристы активно использовали образную систему символистов (в первую очередь) и акмеистов. Велимир Хлебников выдвигал новую (а на самом деле хорошо известную еще задолго до символистов) идею о мессианской роли поэтов – тайновидцев и пророков, осуществляющих программу мировой гармонии.

Можно сказать, что все течения русского модернизма отразили потребность в культурном обновлении, и часто делали это весьма схожими способами. Впрочем, это цель отдельной большой работы.

Мы бы хотели обратиться к тексту, совмещающему, на наш взгляд, многие признаки Серебряного века, но формально к нему не относящемуся.

«Пратекстом» русского модернизма мы можем назвать стихотворение обидно недооцененного у нас Иннокентия Анненского, написанное за добрый десяток лет до манифестов символизма:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

«Идеал»

Здесь мы видим и «вещность» акмеистов, и неоднозначные аллегории символистов (простые «акмеистические» образы рожают различные, часто необъяснимые ассоциации), и потенциальный бунт и мрачно-отталкивающие эпитеты футуристов (*звуки непременно тупые, яркость – мертвая, зараза скуки – черная* и т. д.). Это при всем при том, что Анненский ориентировался на традиции русской классической литературы XIX века. Что же касается формальной тематики данного поэтического текста, то это – описание читального зала библиотеки, освещенного газовыми фонарями. Всего лишь.

Несомненной заслугой русского модернизма можно считать расширение российского культурного сознания. Символисты показали явления, не укладывающиеся в позитивистские рамки и лежащие за пределами человеческого «я». Футуристы поняли, что это «я» может быть не только и не столько разумным и этическим, сколько волюнтаристским и произвольным. Акмеисты избавили русскую культуру от традиционного для XIX века (и для западников, естественно) европоцентризма. Гумилев «открыл» Африку, Мандельштам – Иудею. Символисты «открывали» Полинезию, Центральную Америку, причем они двигались не только в пространстве, но и во времени.

Можно отметить, что известная нам аксиологическая триада «рационализм – европоцентризм – гуманизм» во многом благодаря

стараниям модернистов трансформировалась в форму «иррационализм – полицентризм – имморализм». С философской точки зрения хотя бы ради этого стоило «затевать» Серебряный век.

«Акмеизм был тоской по мировой культуре», как считал Осип Мандельштам. С полным правом эти слова можно отнести ко всему русскому модернизму. Тоска эта прослеживается часто у авторов, не относимых нами к Серебряному веку или относимых чисто хронологически. В качестве примера приведем хотя бы И. Бунина, конкретнее – его поэзию. А. Твардовский писал, что главное в бунинском творчестве – это «лирика родных мест, мотивы деревенской и усадебной жизни, тонкая живопись природы...», избы, березки (редко – темные аллеи) – вряд ли это соответствует истине. Зрелая поэзия Бунина питается соками древних культур – от древнеегипетской Книги мертвых до Корана. Коранические мотивы в творчестве этого Нобелевского лауреата лежат на поверхности, отчего господа исследователи столь часто и проникновенно их комментируют. Но Бунин не минула провозглашенная Мандельштамом «тоска по культуре» и в иной области. Бунин скорее подсознательно, чем осознанно использовал материалы древне- и среднееврейских текстов. Видимо, он наиболее полно ознакомился с Агадой (сборником талмудических притч и преданий), потому что видны явные текстовые параллели (не с Ветхим Заветом, повторим), именно с Агадой. Попробует привести пару-тройку примеров, чтобы видно было явное заимствование:

Агада

Данный Моисею Завет был
начертан черным огнем по белому
пламени...

При свете грошовой свечки
отыскивается оброненный золотой
или жемчужина.

Иаков вышел из Вирсавии и
пошел в Харан. И остановился
ночевать, потому что зашло
солнце.

У Бунина

Из белого огня – раскрытые скрижали,
Из черного огня – святые письмена.

Бесценный алмаз, оброненный в ночи,
Раб ищет при свете грошовой свечи.

Иаков шел в Харан и ночевал в пути,
Затем, что пала ночь над той пустыней
древней.

Тексты эти Бунин писал, уже будучи в эмиграции. Тоска по России (о которой он постоянно напоминал) была вытесненной тоской по русской литературе. Что интересно: иудейская традиция прекрасно уживалась с русской и была нужна не столько русской психоло-

гии, сколько русской культуре. В каком-то смысле иудаизм был прародителем русской национальной культуры (он был раньше и потому глубже православного христианства не этически, повторим, и психологически, а именно культурно). Основой и символом западной цивилизации был Рим и Иерусалим, а православной – Константинополь (в XV веке захваченный турками) и Иерусалим.

Для Осипа Мандельштама полем деятельности была вся мировая культура. Достаточно символично звучит само его имя (*Осип* – русифицированное от *Иосифа*). Этот комплекс, рожденный сплетением культур, не покинет Осипа Эмильевича до самой смерти. Будучи выходцем из знаменитой раввинской семьи Мандельштамов, Осип Эмильевич в 1911 году принимает христианское вероисповедание. Видимо, эта разность потенциалов во многом станет источником энергии его творчества. Но нам бы хотелось остановиться вот на каком моменте. Мандельштам, наряду с другими модернистами, привил русской литературе не только концепты иных культур (концепты эти часто и в основном были европейскими), но и новые культурные метатексты и целые традиции. Как писал О. Ронен, Мандельштам был свидетелем «...роковых лет империи и ее еврейских подданных, времени, когда русская творческая элита в поисках культурной эмансипации и единства отвергла утилитаристскую традицию позитивизма 60-х годов прошлого столетия и обратилась к наследию XVIII и пушкинского веков, а целое поколение российских евреев исполнилось высочайшего духовного напряжения в стремлении “привить чужую кровь” (пользуясь словами Мандельштама) к древней толковательской деятельности – талмудической традиции гетто, исподволь определившей отношение поэта и к слову, и к вселенскому своду мировой поэзии» (Ронен, 1992, с. 502).

«Открытие» мировой культуры модернисты использовали и на более приземленных уровнях. Все их творения, безусловно, были рассчитаны на «грамотных» читателей. По словам Б. М. Гаспарова, обилие эпиграфов на иностранных языках (чаще – без перевода), сложные культурологические реминисценции, дорогие и изысканные по оформлению книги, малые тиражи вряд ли делали литературу Серебряного века общедоступной. Этот антидемократизм, напомним, был своеобразным ответом народнической традиции. Поклонники Некрасова едва ли увидели бы в знаменитом одностишье Брюсова «О, закрой свои бледные ноги» полноценный поэтический текст

(см. об этом: Гаспаров, 1996, с. 74). Модернисты и не требовали этого. В. Брюсов в своем манифесте «Юному поэту» (1896) четко выразил новое понимание поэзии:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне тебе я даю три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно...

«Три завета» Брюсова стали причиной расцвета и гибели русского модернизма (и, конечно, не только они.). Но об этом позже.

Модернисты, открыв новую поэзию, открыли и новую поэтику. Они стали активно использовать не слишком традиционные образы и тропы. Одним из распространенных приемов был оксюморон (сочетание несочетаемого): «Ей радостно грустить, / Такой нарядно обнаженной» (А. Ахматова). Часто оксюморон основывался не на полной антонимии, а на относительной: блоковские «задумчивые болты», «золотокудрые брюквы» Маяковского, знаменитый «аромат солнца» Бальмонта. Модернисты активно использовали евфонию (благозвучие) как в положительном смысле: «Чуждый чарам черный челн» (Бальмонт), так и в отрицательном: «Дыр бул щил / Убещур» (Крученых).

Текст как система издавна использовал часть базовых, известных еще в Древней Греции тропов, основанных на изменении значения объективных высказываний (обратимся к известной типологии Б. М. Гаспарова):

Метафора – перенос значения по сходству: «В поле звезд отыскал я кольцо» (А. Блок); поле звезд = небо.

Метонимия – перенос значения по смежности: «...в моем качаются мозгу...» (А. Блок); мозг = сознание.

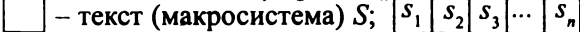
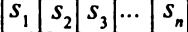
Синекдоха – перенос значения по количеству: «Все флаги в гости будут к нам» (А. Пушкин); все флаги = большое количество иностранных гостей.

Гипербола – усиление значения: «В сто сорок солнц закат пылал» (В. Маяковский).

Ирония – неадекватность художественного образа реальному явлению по оценочному признаку: «А с неба смотрела какая-то дрянь / Величественно, как Лев Толстой» (В. Маяковский).

Эмфаза – сужение значения: «Эй вы! Небо! Снимите шляпу! (В. Маяковский); «небо» – не небо вообще, а Бог, небожитель.

В соответствии с гаспаровской же типологией модернисты стали широко использовать новый, доселе практически неизвестный троп – *антиэмфазу*, т. е. расширение значения. Так, словам Блока «...лишь телеграфные звенели / На черном небе провода» мы не сможем дать однозначной интерпретации. Это – страх, тоска, тревога, одиночество, жестокий мир, безысходность и т. д. (см.: Гаспаров, 1996, с. 55). Адекватного же восприятия текста мы, в принципе, не добьемся. Таким образом, модернисты расширили потенциальные смыслы текста практически до бесконечности. Надо сказать, что это было неоднозначным явлением. Расширение смыслового наполнения слишком повышало энтропию текста.

Под энтропией понимается следующее состояние. Любая макросистема (текст) состоит из некоторого количества микросистем (слов, предложений, образов). Если мы обозначим текст S , то его составляющие: s_1, s_2, \dots, s_n . Это можно изобразить графически:  – текст (макросистема) S ;  – текст S , состоящий из s микросистем. О состоянии S мы можем узнать, сложив состояния его составляющих s :

$$S = s_1 + s_2 + \dots + s_n, \text{ или } \sum_{n=1}^{\infty} S_n.$$

Чем большим количеством состояний мы можем описать каждый элемент системы s_n , тем выше энтропия системы S в целом. Иными словами, энтропия – это уровень неупорядоченности какой-либо системы. В текстах поэтов Серебряного века каждый троп (элемент системы-текста) был полисемантичен, а следовательно, и энтропия текста в целом стремилась к бесконечности. Получалась ситуация, когда текст, стремящийся быть трансцендентным, становился бесконечно хаотичным. Целостность и формальная завершенность стали единственными признаками текстов. Поклонение только искусству не удалось: энтропийные социальные процессы проникли в литературу Серебряного века. Более того, модернистские тексты рождали хаос внутри себя и автономным путем (используя антиэмфазы). Так, несколько парадоксально, слились жизнь и искусство в русской литературе начала XX века.

Следующей важнейшей попыткой модернистов было покушение на европейскую герменевтическую традицию. Герменевтика, напомним, – это теория и практика прочтения художественных текстов. Европейская герменевтика, основанная на *понимании текста*, сменилась его ассоциативной деконструкцией. Произошло своеобразное смещение смыслов, перенос значения по иррациональным признакам, антиэмфатическое искажение первоначального смысла (если таковой вообще имел место изначально). Модернисты открыли вдруг Восток (под несомненным влиянием Ницше и его увлечения буддизмом). Нам бы хотелось коснуться темы иудейской герменевтики, отношение которой к Серебряному веку до сих пор не было рассмотрено ни в одном русскоязычном исследовании. Безусловно, влияние иудаизма на русский авангард часто выражалось не прямо, а косвенно; объективно иудаизм лишь выражал *иную герменевтическую традицию*, но отказаться ей во влиянии (большей частью литераторами неосознанном) на русский модернизм мы не вправе, тем более что слияние с другими культурами было неотъемлемой чертой Серебряного века.

Французский философ Жак Деррида писал: «Поэт и Еврей не родились где-то в определенном месте, они повсюду. Они мечтают, отдаленные от их истинного места рождения. Они повсюду. Они автохтонны только *речи и письму*, Закону... Мы, поэты и евреи в одном лице, знаем, что Закон есть, и, поворачивая его, мы видим разные стороны одного явления, видим разные буквы, но, будь то алеф или даled, Тора всегда остается Торой» (Derrida, 1978, с. 66, 87).

Можно сказать, что русские модернисты возродили в европейском мире раввинистическую герменевтику. Как писал Б. Соколов, «...иудейской традиции свойственна определенная форма герменевтики, толкования священных текстов, которая предусматривает смещение и даже искажение первоначального текста» (Соколов, 1996, с. 37). Этот метод был очень эффективен в тех случаях, когда предписания Закона вступали в противоречие как со здравым смыслом, так и потребностью данной ситуации. Таким способом иудейские мудрецы приспособливали Тору к конкретным реалиям. Вообще, проблема Текста в иудейской традиции – это проблема его интерпретации, то, что называли устной Торой.

Русские модернисты вольно или невольно бесконечно расширяли смысловые границы своих текстов, смещая и искажая простые прежде образы. Это парадоксально снижало общую энтропию текстов Се-

ребряного века и позволяло говорить о каком-то изначальном смысле. Так, знаменитое стихотворение Блока «Незнакомка» мы можем интерпретировать с позиции европейской (аристотелевской в своих истоках) традиции. В этом случае попытки понять рационально образы данного текста заводят в тупик: чем больше мы читаем «Незнакомку», тем меньше ее понимаем. Однако, рассматривая стихотворение с точки зрения иудейской герменевтики, мы вдруг начинаем понимать, что «пьяные» (на грани алкогольного психоза) образы текста – не что иное, как бессознательная попытка прояснить смысл, восходящий к известному соловьевскому образу Вечной женственности. Искажение первоначального текста лишь проясняет его.

Думается, попытки нетрадиционного способа расшифровки текстов Серебряного века могут дать очень интересные результаты. К сожалению, все они будут лишены теоретической основы, т. к. сколь бы то ни было серьезного труда, посвященного иудейской герменевтике, на русском языке пока не издано. Но тем более интересными будут такие попытки.

Раввинистическая традиция также, в отличие от греческой, сакрализовала текст. Христианство же во многом заимствовало предпочтение устной речи у греков. Возможно, это связано с личностью Христа, с его воплощенностью на земле и, следовательно, коммуникативными речевыми актами.

Каббала сакрализовала не только текст, но и саму букву: всякая буква обладала известной силой и была связана с созидательными силами вселенной. Вследствие этого комбинировать слова – значит действовать на саму вселенную. Может быть, Каббала так или иначе действовала и на русских футуристов с их поисками «нового» языка:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
– Пинь, пинь, пинь! – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

1909

В. Хлебников

Можно спорить, искали ли новый язык футуристы для будущего нового времени или новым языком они строили будущее. В данном случае дифференцировать причину и следствие практически невозможно.

Следует также отметить, что в иудейской традиции не было и не могло быть того внимания, которое уделено в европейской традиции проблеме «бытия». Это проистекало из самого грамматического строя иврита. Логика греков, основанная на принципе бытия, концентрировалась на отношениях между субъектом и предикатом, соединенных связкой «есть» («нечто есть то-то»). Логика раввинов, напротив, фокусировалась на отношениях наложения, смежности, ассоциаций, полисемантии. Хочется нам этого или нет, но русские модернисты использовали часто (сознательно или подсознательно) не европейскую, а еврейскую философию и поэтику.

Раввинистическая традиция сакрализовала не устную речь, а письменный текст. «Всякая буква (а не звук) служит точкой отправления и прибытия для массы соотношений и соответствий. Действительна в трех мирах – физическом, астральном и психическом – лишь письменная буква» (Derrida, 1978, с. 71). Возможно поэтому графические эксперименты футуристов были предназначены только для прочтения, но не для декларации – см., например В. Рейнберг (1916):

	Г	
А	Д	О
	Р	Е
	С	Т
	О	
	О	Б
	Р	О
	В	
	К	
П	О	
	П	
	Ъ	

Лишь письменная буква обладала мистическим зарядом, лишь язык, а не речь.

Модернистский эксперимент Серебряного века обречен был рано или поздно завершиться. Хронологически это принято связывать со знаковой для русской истории датой – 25 октября 1917 г. Большевики вряд ли нуждались в «искусстве для искусства», политически не ангажированном. И все же объяснять закат модернизма только политическими или социальными причинами мы не будем – это и так лежит на поверхности.

Деятели Серебряного века, дожившие до революции, оказались не силах пережить временной парадокс. И символист Брюсов, и осо-

бенно футуристы твердили о том, что «только грядущее – область поэта». Дождавшись своего «будущего», модернисты осознали, что его нет, есть опять только настоящее, которое они отвергали и ненавидели. Отказавшись от настоящего и поняв принципиальную недостижимость будущего, модернисты оказались вне времени и вне жизни. Вырубив старый «вишневый сад», XX век так и не смог посадить новый.

Поэты, оставшиеся в советской России, гибли или от рук государства (Гумилев, Мандельштам) или от своих собственных (С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева). Необъяснима смерть А. Блока (как писала А. Ахматова, «Блок умер от смерти»). Новому государству, стремящемуся снизить уровень энтропии до нуля (как в любой тоталитарной системе) оказались чужды носители энтропии – они воспринимались как носители свободы. За редким исключением творчески погибли и эмигранты. Русская творческая диаспора не смогла сдержать цивилизаторский напор Европы (под цивилизацией мы понимаем постоянное обновление материальных знаков, а под культурой – постоянное накопление кодов искусства). Русская диаспора так и не стала культурой (слишком малым был «стаж» отечественной книжной традиции). Цивилизация победила культуру (как в США – ярком примере высочайшей цивилизации и довольно тривиальной культуры).

О Серебряном веке русской литературы остался лишь поэтический миф – миф о тоске по культуре, которой в безумном веке не хватило времени и сил на безумие.

Вислова А. И. На грани игры и жизни (игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века») // Вопросы философии. 1997. № 12. С. 28–38.

Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Мандельштам А. Серебряный век: русские судьбы. СПб., 1996.

Ронен О. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам. Собр. произведений. М., 1992. С. 495–538.

Семенов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. 1993. № 8. С. 206–220.

Соколов Б. Г. Маргинальный дискурс Деррида. СПб., 1996.

Эткнд А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. 1993. № 7. С. 168–192.

Derrida J. Writing and difference. Chicago, 1978.

В. С. Рабинович

«СУРОВЫЙ И ЗАГАДОЧНЫЙ РОК»: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО Л. АНДРЕЕВА

Леонид Андреев (1871–1919) родился в Орле, в семье землемера; учился на юридических факультетах сначала Петербургского, а затем Московского университетов. С 1897 года в течение непродолжительного времени будущий писатель работает адвокатом; безусловно, адвокатская практика, а также работа в качестве судебного репортера дали Л. Андрееву достаточно богатый материал для ряда произведений (а вообще, Л. Андреев был на редкость плодовитым писателем). Начиная свою творческую жизнь Л. Андреев как типичный «критический реалист», опиравшийся на традиции таких писателей-реалистов, как Глеб Успенский, Н. Г. Помяловский; в какой-то степени «ранний» Андреев опирался на традиции, внесенные в русскую литературу Ф. М. Достоевским. Довольно продолжительное время Л. Андреев находился под творческим влиянием М. Горького, и его в связи с этим относили даже к разряду писателей-«подмаксимовиков».

Но уже начиная с конца 1890-х годов Л. Андреев начинает обрести свой собственный, непохожий ни на чей другой творческий метод, который характеризуется обостренной трагичностью восприятия бытия, создаваемой писателем атмосферой напряженного ожидания какого-то удара извне, неизвестно откуда, который непременно разрушит хрупкое подобие счастья, выпавшее на долю героев его произведений. Представителен в этой связи рассказ «Ангелочек» (1899). Страдающая семья – чахоточный, харкающий кровью отец, вечно пьяная мать и ребенок, замордованный гимназист Сашка,

которому «временами... хотелось перестать делать то, что называется жизнью». И вот на елке Сашка получает в подарок воскового ангелочка. Приносит его домой – и вот уже в восхищении смотрят на него умирающий от чахотки отец и жаждущий смерти сын – и для них словно бы «исчезло настоящее и будущее». Для Сашки «все добро, сияющее над миром, все глубокое горе и надежду тоскующей о Боге души впитал в себя ангелочек, и оттого он горел таким мягким божественным светом, оттого трепетали бесшумным трепетаньем его прозрачные стрекозиные крылышки». И вот отец и сын ложатся спать – в надежде, что ангелочек останется с ними. Но

...ангелочек, повешенный у горячей печки, начал таять. Лампа, оставленная гореть по настоянию Сашки, наполняла комнату запахом керосина и сквозь закопченное стекло бросала печальный свет на картину медленного разрушения. Ангелочек как будто шевелился... К запаху керосина присоединялся тяжелый запах топленого воска. Вот ангелочек встрепенулся, словно для полета, и упал с мягким стуком на горячие плиты. Любопытный прусак пробежал, обжигаясь, вокруг бесформенного слитка, взобрался на стрекозиное крылышко и, дернув усиками, побежал дальше. В завешенное окно пробивался синеватый свет начинающегося дня, и на дворе уже застучал железным черпаком зазябший водовоз.

Постепенно в творчестве Леонида Андреева становится определяющим мотив обреченности человека, неспособности преодолеть «стену», отделяющую его от окружающего бытия; наверное, никто из русских писателей не мог с такой обжигающей точностью, как Леонид Андреев, передать хрупкость человека и создаваемого им мирка перед лицом непознаваемых сил окружающего мира, которые в любой момент могут этот мирок разрушить. И никто, наверное, из русских писателей не смог с такой выразительностью, как Леонид Андреев, передать состояние самого человека в момент, когда на его глазах разрушается его мир, во время ожидания собственной казни, во время предсмертных страданий близких.

В 1903 году появился рассказ Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского». Это повествование о жизни священника. И начинается рассказ следующими словами:

Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок...

Сын покорного и терпеливого отца, захолустного священника, он сам был терпелив и покорен и долго не замечал той зловещей и таинственной

преднамеренности, с какой стекались бедствия на его некрасивую, вихрастую голову. Быстро падал и медленно поднимался – и хворостинка за хворостинкой, песчинка за песчинкой трудолюбиво восстанавливал он свой непрочный муравейник при большой дороге жизни. И когда он сделался священником, женился на хорошей девушке и родил от нее сына и дочь, то подумал, что все у него стало хорошо и прочно, как у людей, и пребудет таким навсегда. И благословил Бога, так как верил в него торжественно и просто; как иерей и как человек с незлобливой душой.

Но рок посылает отцу Василию все новые испытания. Тонет в реке сын. Начинает пить жена. Отец Василий пытается сохранить в своей душе хоть какое-то подобие гармонии. «И точно кому-то возражая, кого-то убеждая и предостерегая», он упорно повторяет: «Я – верю».

В какой-то момент в душе Василия и его жены родилась надежда на возвращение былого, и вот у Василия появляется новый ребенок, которого в память об утонувшем мальчике тоже называют Васей. Однако так уж устроен художественный мир Леонида Андреева, что в нем восстановление однажды утраченного счастья невозможно. И новый Вася рождается идиотом.

У Василия остается еще любящая, хоть и пьющая жена, но однажды летом (очень часть несчастья в художественном мире Л. Андреева происходят весной и летом, на фоне расцвета природы) в доме Василия Фивейского в его отсутствие происходит пожар – и погибает жена.

И вот в доме остаются двое – отец Василий Фивейский и идиот. В бессилии отец Василий кричит: «Верую, господи! Верую!», но в ответ он слышит лишь «бессмысленный зловещий смех», который «разодрал до ушей неподвижную огромную маску» идиота. И в отчаянии обращается отец к людям, приходящим к нему как к священнику, обращается даже к отпеваемому покойнику: «Его проси! Его проси!», имея в виду Бога. Но Бог не отвечает – и тогда отец Василий обращается к Богу: «Так зачем же я верил? Так зачем же ты дал мне любовь к людям и жалость – чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою ты держал меня в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вздоха! Все одним тобою, все для тебя. Один ты! Ну, явись же – я жду!» Но вместо Бога перед глазами отца Василия возникает образ идиота:

«Внезапно, загораясь ослепительным светом, раздирается до самых ушей неподвижная маска, и хохот, подобный грому, наполняет тихую церковь. Грохочет, разрывает каменные своды, бросает камни и страшным гулом своим обнимает одинокого человека». Мир перед глазами отца Василия теперь рушится окончательно – и священник в ужасе бежит из церкви, ощущая при этом позади себя, что «...что-то глухо и грозно рокочет – в самых основах своих рушится мир».

С этим ощущением Василий Фивейский умирает.

Многие современники Л. Андреева после появления «Жизни Василия Фивейского» стали воспринимать то новое, что вошло в творчество писателя, просто как дань моде, а то и как искусственное «щекотание нервов» читателя. Допустим, М. Горький, очень высоко ценивший «раннего» Л. Андреева, писал в этой связи: «Вот и Андреев пишет и как бы спрашивает меня: «Боишься? Боишься?» Порой кажется, что действительно *местами* (и в «Жизни Василия Фивейского», и в «Рассказе о семи повешенных», и в «Жизни человека») писателю изменяет чувство меры – и тогда «сгущение красок» у него начинает принимать даже несколько пародийный характер. Но все же в основе его художественного мира – не желание шокировать читателя, но стремление передать постигнутую писателем правду о человеческом уделе. Допустим, рассказ «Жизнь Василия Фивейского» – это явно полемическая интерпретация библейского сюжета, связанного с именем Иова. Как явствует из текста библейской Книги Иова, Бог обрушил на библейского праведника испытания, подобные тем, которые постигли и Василия Фивейского (даже всеобщая неприязнь, обрушившаяся на отца Василия по причине его фатально несчастной судьбы, вызывает ассоциации со всеобщим презрением, которое обрушилось на библейского Иова в дни его бедствий). Но испытания, обрушившиеся на Иова, имели высший смысл – проверить крепость веры этого человека, а в его лице – проверить все человечество, ведь спор о душе Иова – это космический спор между Богом и Сатаной о человеке вообще. Да, библейский Иов в порыве отчаяния тоже выкрикивает роковые вопросы, подобные вопросам Василия Фивейского: «На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?» (Иов. 3, 23). Но в конце концов мечта Иова о разговоре с Богом сбывается – и перед Иовом открывается высший смысл того, что случилось. А перед Василием Фивейским никакого высшего смысла не открыва-

ется, хотя «проверку» на крепость веры отец Василий прошел намного достойнее, чем Иов: отец Василий до самого конца иступленно повторял «Я – верю», не давая закрасться в свою душу никаким сомнениям (библейский Иов все же в самые горькие моменты допускал в свою душу сомнение и даже протест). Но вместо лика Бога перед отцом Василием открывается неподвижная маска идиота. Что это? Насмешка Бога? Но какой в ней смысл? Гримаса не зависящего ни от каких одушевленных сил фатума? Просто случайность? Но, так или иначе, если библейский Иов в конце концов с помощью Бога через сомнение и протест приходит к *еще большему утверждению в вере*, то Василий Фивейский в художественном мире Леонида Андреева, ни разу в жизни на Всевышнего не роптавший, в конце концов приходит к *отречению от Бога*. В этом проявилась полемика Леонида Андреева с самим библейским текстом.

Сам Л. Андреев испытывает чувство страха перед той бездной, которую он открывает в жизни, – и задает сам себе исполненный драматизма вопрос: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное “не” – сменится ли оно когда-нибудь на “да”?».

В годы Первой русской революции (1905–1907) Л. Андреев поначалу испытывает какое-то воодушевление. В частном разговоре с Вересаевым он говорит: «Восхищает борьба за русскую свободу». В 1905 году Л. Андреев даже предоставляет свою квартиру для проведения социал-демократического съезда, попадает на месяц в Таганскую тюрьму, после чего, опасаясь нового ареста, бежит за границу. Там он теряет жену, после чего впадает в глубокую депрессию. А кровавые события, происходящие в России как в годы самой революции, так и в последующие годы, когда по стране прокатилась волна кровавых расправ, часто без суда и следствия, окончательно утвердили в душе Л. Андреева убежденность в человеческом бессилии перед вселенской тьмой, тьмой, заключенной как вовне человека, так и внутри него. И в годы реакции Л. Андреев создает рассказ «Тьма», главный герой которого, в прошлом революционер, приходит к выводу: «Если мы не можем нашими фонариками осветить весь мир, погасим же огонь, полезем все во тьму... Если нет рая для всех, то нет его и для меня. Это уже не рай, а свинство... Зрячие, выколем себе глаза».

Надо сказать, что подобная позиция Л. Андреева оттолкнула от него многих. В своей статье «Ночь после битвы» известный социал-демократический публицист Вацлав Воровский назвал Л. Анд-

реева «мародером в ночь после битвы, который шарит по карманам товарищей и стаскивает с них сапоги». Испортились в это время и отношения Л. Андреева с М. Горьким, который упрекал Л. Андреева: «“Тьмою” ты отнял у нищего милостыню... В общей пляске над могилами и ты принял некоторое участие». Сам факт трагического раздумья над тем, был ли смысл в революции, закончившейся только большой кровью, уже вызывал плохо скрываемое неприятие у тех, кто считал, что знает, как победить тьму.

В 1907–1910 годах по России прокатилась волна казней. В. Г. Короленко писал об этом времени: «Воистину, бывали, может быть, времена хуже, но такого циничного времени не было... Виселица опять принялась за работу, и еще никогда, может быть со времени Грозного, Россия не видала такого количества смертных казней. До своего “обновления” старая Россия знала хронические голодовки и повальные болезни. Теперь к этим привычным явлениям наша своеобразная конституция прибавила новое. Среди обычных рубрик смертности (от голода, тифа, дифтерита, скарлатины, холеры, чумы) нужно отвести место новой графе – “от виселицы”».

В 1908 году Л. Андреев пишет «Рассказ о семи повешенных». Он пытается максимально натуралистично передать эволюцию внутреннего состояния семи приговоренных к смерти людей по мере постепенного приближения к страшному концу. Среди них мы видим пятерых молодых людей из интеллигентской среды, готовивших убийство министра, из которых двое – девушки; далее – смиренного и молчаливого прибалтийского батрака Ивана Янсона, который в один зимний вечер в каком-то помутнении, словно бы повинувшись каким-то не зависящим от него силам, «совершил весьма сложное покушение на вооруженный грабеж, на убийство и изнасилование женщины», и, наконец, веселого и отчаянного бандита Мишку Цыганка, который и на смертный приговор реагирует молодецким восклицанием: «Верно!.. Во чистом поле да перекаладинка. Верно!». И по мере чтения рассказа открывается картина постепенного постижения героями грядущего насильственного небытия. Этот процесс вхождения смерти в сознание как раз и интересует Андреева-психолога. Ведь подлинное осознание своего грядущего конца приходит к героям отнюдь не сразу вслед за объявлением приговора: в душе они все еще долго после этого считают себя живыми людьми – со своими земными интересами, земными привычками, земными обидами. Едва Иван Янсон узнает, что казнь его откладывается до тех пор,

ется, хотя «проверку» на крепость веры отец Василий прошел намного достойнее, чем Иов: отец Василий до самого конца иступленно повторял «Я – верю», не давая закрасться в свою душу никаким сомнениям (библейский Иов все же в самые горькие моменты допускал в свою душу сомнение и даже протест). Но вместо лика Бога перед отцом Василием открывается неподвижная маска идиота. Что это? Насмешка Бога? Но какой в ней смысл? Grimаса не зависящего ни от каких одушевленных сил фатума? Просто случайность? Но, так или иначе, если библейский Иов в конце концов с помощью Бога через сомнение и протест приходит к *еще большему утверждению в вере*, то Василий Фивейский в художественном мире Леонида Андреева, ни разу в жизни на Всевышнего не роптавший, в конце концов приходит к *отречению от Бога*. В этом проявилась полемика Леонида Андреева с самим библейским текстом.

Сам Л. Андреев испытывает чувство страха перед той бездной, которую он открывает в жизни, – и задает сам себе исполненный драматизма вопрос: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное “не” – сменится ли оно когда-нибудь на “да”?».

В годы Первой русской революции (1905–1907) Л. Андреев поначалу испытывает какое-то воодушевление. В частном разговоре с Вересаевым он говорит: «Восхищает борьба за русскую свободу». В 1905 году Л. Андреев даже предоставляет свою квартиру для проведения социал-демократического съезда, попадает на месяц в Таганскую тюрьму, после чего, опасаясь нового ареста, бежит за границу. Там он теряет жену, после чего впадает в глубокую депрессию. А кровавые события, происходящие в России как в годы самой революции, так и в последующие годы, когда по стране прокатилась волна кровавых расправ, часто без суда и следствия, окончательно утвердили в душе Л. Андреева убежденность в человеческом бессилии перед вселенской тьмой, тьмой, заключенной как вовне человека, так и внутри него. И в годы реакции Л. Андреев создает рассказ «Тьма», главный герой которого, в прошлом революционер, приходит к выводу: «Если мы не можем нашими фонариками осветить весь мир, погасим же огонь, полезем все во тьму... Если нет рая для всех, то нет его и для меня. Это уже не рай, а свинство... Зрячие, выколем себе глаза».

Надо сказать, что подобная позиция Л. Андреева оттолкнула от него многих. В своей статье «Ночь после битвы» известный социал-демократический публицист Вацлав Воровский назвал Л. Анд-

реева «мародером в ночь после битвы, который шарит по карманам товарищей и стаскивает с них сапоги». Испортились в это время и отношения Л. Андреева с М. Горьким, который упрекал Л. Андреева: «“Тьмою” ты отнял у нищего милостыню... В общей пляске над могилами и ты принял некоторое участие». Сам факт трагического раздумья над тем, был ли смысл в революции, закончившейся только большой кровью, уже вызывал плохо скрываемое неприятие у тех, кто считал, что знает, как победить тьму.

В 1907–1910 годах по России прокатилась волна казней. В. Г. Короленко писал об этом времени: «Воистину, бывали, может быть, времена хуже, но такого циничного времени не было... Виселица опять принялась за работу, и еще никогда, может быть со времени Грозного, Россия не видала такого количества смертных казней. До своего “обновления” старая Россия знала хронические голодовки и повальные болезни. Теперь к этим привычным явлениям наша своеобразная конституция прибавила новое. Среди обычных рубрик смертности (от голода, тифа, дифтерита, скарлатины, холеры, чумы) нужно отвести место новой графе – “от виселицы”».

В 1908 году Л. Андреев пишет «Рассказ о семи повешенных». Он пытается максимально натуралистично передать эволюцию внутреннего состояния семи приговоренных к смерти людей по мере постепенного приближения к страшному концу. Среди них мы видим пятерых молодых людей из интеллигентской среды, готовивших убийство министра, из которых двое – девушки; далее – смиренного и молчаливого прибалтийского батрака Ивана Янсона, который в один зимний вечер в каком-то помутнении, словно бы повинувшись каким-то не зависящим от него силам, «совершил весьма сложное покушение на вооруженный грабеж, на убийство и изнасилование женщины», и, наконец, веселого и отчаянного бандита Мишку Цыганка, который и на смертный приговор реагирует молодецким восклицанием: «Верно!.. Во чистом поле да перекладайка. Верно!». И по мере чтения рассказа открывается картина постепенного постижения героями грядущего насильственного небытия. Этот процесс вхождения смерти в сознание как раз и интересует Андреева-психолога. Ведь подлинное осознание своего грядущего конца приходит к героям отнюдь не сразу вслед за объявлением приговора: в душе они все еще долго после этого считают себя живыми людьми – со своими земными интересами, земными привычками, земными обидами. Едва Иван Янсон узнает, что казнь его откладывается до тех пор,

пока не сколотят партию, – а то поодиночке казнить накладно – как ему «радостно стало: смутный и страшный момент, о котором нельзя думать, отодвигался куда-то вдаль, становился сказочным и невероятным, как всякая смерть». Мишка Цыганок какое-то время продолжает весело препираться с конвойными. Молодой офицер Сергей Головин продолжает и после приговора заниматься в камере гимнастикой. И постепенно, к каждому по-своему, приходит к героям рассказа Л. Андреева осознание грядущей неизбежности: семь человек ждут смерти, и в художественном мире рассказа мы видим *семь разных процессов внутреннего умирания*. Это происходит не одновременно: поначалу ощущение грядущего конца проникает в души героев рассказа на какие-то мгновения, затем – задерживается дольше. Это процесс попеременного пульсирования в сознании героев и их близких жизни и грядущей смерти с ужасающей четкостью прослеживается в главе «Поцелуй – и молчи», в которой описывается последняя встреча осужденных с близкими.

В 1907 году Л. Андреев пишет рассказ «Иуда Искариот».

В основу рассказа положен евангельский сюжет о предательстве Иуды, одного из учеников Христа. Однако традиционный евангельский сюжет здесь переосмысливается.

Собственно, во всех четырех Евангелиях о мотивах предательства Иуды говорится очень мало. По существу, роль Иуды в евангельских текстах сводится только *к самому факту предательства* как осуществления предопределенности: Иуда выступает прежде всего как своего рода инструмент Божественной воли: Иисус и появился на земле, среди людей, чтобы быть преданным и казненным – и своими муками искупить грехи людей. Не случайно евангельский Иисус, еще свободный, говорит своим ученикам, что будет предан одним из них – и при этом дает знать, что на роль предателя словно бы какими-то потусторонними силами избран именно Иуда. В Евангелии от Иоанна деяние Иуды вообще предстает как своего рода осуществление высшей воли. Вот как описывается там пророчество Иисуса о грядущем предательстве:

...Иисус возмущился духом, и засвидетельствовал, и сказал: истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня.

Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком он говорит.

Один же из учеников его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса.

Ему Симон Петр сделал знак, чтобы спросить, кто это, о котором говорит.

Он, припадши к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! Кто это?

Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искарйоту.

И *после сего куска* вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: *что делаешь, делай скорее* (Ин. 13, 21–27).

Безусловно, Иисус, носитель высшего добра, не мог сам вложить в душу Иуды замысел предательства – это сделал сатана, но ведь, согласно тексту Евангелия от Иоанна, сатана вошел в душу Иуды именно *«после сего куска»* – принятого из рук Иисуса. И не случайно Иисус говорит Иуде: «...что делаешь, делай скорее». Предопределенность, неизбежность, – впрочем, не снимающая лично с Иуды ответственности: «Он же (Иисус) сказал в ответ: опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня.

Впрочем, Сын Человеческий идет, как написано о Нем; но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться» (Мф. 26, 23–24).

Играют ли на фоне этой высшей предопределенности какую-то роль внутренние мотивы, которыми мог руководствоваться евангельский Иуда, решившись на предательство? В Евангелии от Матфея говорится о корыстных мотивах: упоминаются тридцать сребренников, которые, впрочем, были возвращены первосвященникам сразу же после осуждения Иисуса:

Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он (Иисус) осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать сребренников первосвященникам и старейшинам.

Говоря: согрешил я, предав Кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? Смотри сам.

И, бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился (Мф. 27, 3–5).

В Евангелии от Марка эти сребреники упоминаются мимоходом, в Евангелии от Луки также мимоходом сообщается, что первосвященники «обрадовались и согласились дать ему денег» (Лк. 22, 5), а в Евангелии от Иоанна ни о каких деньгах и вовсе не говорится – просто «вошел в него сатана» (Ин. 13, 27). Впрочем, даже и в тех Евангелиях, где фигурирует денежное вознаграждение, в подтексте присутствует мысль, что не деньги здесь первичны, а опять же роковая предопределенность, предначертанная Богом, но приведенная в действие Сатаной. И на этом фоне всякие личные мотивы отступают на второй план. И поэтому евангельские тексты оставляют

достаточно простора для истолкования этих мотивов. Исключительно оригинальная интерпретация присутствует в художественном мире Леонида Андреева.

Иуда в художественном мире рассказа Л. Андреева – это не просто преступник, это одновременно и судья, и свое предательство он совершает не из корысти – но во имя испытания Христа. Подобное толкование евангельского сюжета привело даже к тому, что многие увидели в рассказе апологию предательства.

Единственный из всех апостолов, Иуда – не слепой поклонник своего учителя, но человек сомневающийся, жаждущий *истины*, а не *веры*, и он постоянно вызывает ненависть гордящихся своими убеждениями учеников своими аллегорическими напоминаниями о неоднозначности, неоднородности земной жизни. И своим предательством андреевский Иуда хочет проверить силу Иисусовой правды, проверить хотя бы, сделают ли что-либо для его спасения гордящиеся своей верностью ученики. И, нанося Иисусу свой предательский поцелуй, Иуда думает: «Да! Целованием любви предаем мы тебя. Целованием любви предаем мы тебя на поругание, на истязание, на смерть! Голосом любви скликаем мы палачей из темных нор и ставим крест – и высоко над теменем земли мы поднимаем на кресте любовью распятую любовь!».

Андреевский Иуда более других учеников любит Христа и потому испытывает потребность испытать Христово учение и веру его учеников – самых близких к нему людей – до конца. И в финале Иуда выступает как грозный судья по отношению к правоверным ученикам Христа.

На вопрос апостола Фомы: «Подумай: если бы все умерли, то кто бы рассказал о Иисусе? Кто бы понес людям его учение, если бы умерли все: и Петр, и Иоанн, и я?» – Иуда отвечает: «А что такое сама правда в устах предателей? Разве не ложью становится она? Фома, Фома, разве ты не понимаешь, что только сторож ты теперь у гроба мертвой правды. Засыпает сторож, и приходит вор и уносит правду с собою, – скажи, где правда?»

И андреевский Иуда, единственный из учеников Христа, решается принять смертную муку – и вешается на осине, которую наметил для себя еще до гибели Иисуса. Таким образом, в художественном мире андреевского рассказа Иуда оказывается самым верным учеником Иисуса, единственным, кто жаждет от своего учителя

Истины, а не повода для упоения собственной чистотой. Впрочем, как это ни парадоксально, в своей любви к Иисусу андреевский Иуда отрицает саму цель, с которой Иисус пришел на землю, – пожертвовать собой во искупление чужих грехов.

Вот диалог андреевского Иуды с апостолом Иоанном:

«– Молчи! – Крикнул Иоанн, подымаясь. – Он сам хотел этой жертвы. И жертва его прекрасна!

– Разве есть прекрасная жертва, что ты говоришь, любимый ученик? Где жертва, там и палач, и предатели там! Жертва – это страдание для одного и позор для всех».

Леонид Андреев является также автором и ряда пьес: это, в частности, «Жизнь человека» и «Анатэма».

«Жизнь человека». Действующие лица: Муж, Жена, родственники, соседи, – а вертит ими всеми *Некто в сером*, которому единственному ведомо грядущее всех земных существ. Они живут, строят какие-то планы, радуются, страдают, надеются, окружают себя каким-то мирком – но они лишь карты в колоде, которую тасует Некто в сером.

Пьеса «Анатэма» – это своего рода «Анти-Фауст», только на месте Бога здесь – всего лишь *Некто, ограждающий входы*, а на месте Мефистофеля – мелкий *бес Анатэма*, который, «проверяя» человека, помогает писателю еще раз провозгласить идею бессмысленности какой-либо разумной деятельности человека.

Л. Андреев оказался на территории Финляндии в момент ее отсоединения от советской России. Умер в 1919 году от разрыва сердца.

В. С. Рабинович

«ЗАКОН СОХРАНЕНИЯ СЧАСТЬЯ»

О творчестве И. Бунина

IV

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) – один из пяти российских писателей, ставших лауреатами Нобелевской премии (это, кроме него, Б. Пастернак, А. Солженицын, И. Бродский, М. Шолохов). Последние три десятилетия своей жизни Бунин провел за рубежом. В 1920 году он, не приняв российской действительности послереволюционной эпохи, уехал из России; в связи с этим довольно долгое время отношение к творческому наследию Бунина со стороны официальных кругов было достаточно прохладным – произведения Бунина хотя и издавались, но небольшими тиражами, и к тому же часть его творческого наследия могла увидеть свет лишь в последнее десятилетие.

Родился Бунин в очень родовитой, но бедной дворянской семье (род Буниных – вообще род весьма знаменитый: именно из этого рода, например, Василий Андреевич Жуковский). К моменту рождения будущего великого писателя этот дворянский род обеднел окончательно и безнадежно: по воспоминаниям, Бунин в молодости делил с братом один костюм на двоих. По этой причине Бунин не сумел получить даже законченного гимназического образования – он сумел дойти только до четвертого класса.

С юности Бунин увлекался литературной деятельностью, начав с пейзажных описаний деревенской жизни. Вообще, творчество Бунина характеризуется гениальным даром к сгущению момента, к какой-то удивительно живой, удивительно сочной передаче одномоментного ощущения цвета, звука, вкуса, к фиксации мельчайших

деталей таким образом, что они при чтении его произведений словно бы встают перед глазами. Для Бунина характерен метод своего рода «уплотненного письма»; про один из рассказов Бунина («Сосны») Чехов, например, писал: «Все это очень свежо, вроде сгущенного бульона». В жизни, по воспоминаниям современников, Бунин был человеком довольно желчным, замкнутым, но в то же время обладал удивительным чувством гармонии, способностью через какие-то одномоментные ощущения передавать красоту окружающего его бытия. Можно вспомнить в этой связи рассказ Бунина «Антоновские яблоки» (1900), который состоит из четырех частей, каждая из которых является поэтическим описанием сельской жизни в одно из четырех времен года.

Итак, Бунин обладал обостренным ощущением красоты, гармонии окружающего его бытия. Но другая сторона этой способности – это одновременно и способность к обостренному восприятию дисгармоничности, уродства окружающего бытия. Эстетический подход Бунина к действительности проявляется по всем. Уродство, дисгармоничность формы какого-либо предмета или явления является для Бунина вернейшим индикатором его внутреннего уродства. Например, одна из дневниковых записей уже в «Окаянных днях» полностью посвящена стилистическому разбору некоторых газетных статей и журнальных виршей – при этом Бунин выделил курсивом наиболее явные погрешности против русской грамматики и стилистики. Можно упрекнуть писателя в брюзжании «по мелочам» в такое страшное время – но для Бунина разрушение языковой нормы, торжества «бесформенности» языковой стихии было вернейшим индикатором торжеств бесформенности жизни вообще: хаос в языке – хаос во всем остальном. Бунин, например, с ужасом пишет, выделяя курсивом наиболее явные языковые погрешности: «Ведь уже давно стали печататься – и не где-нибудь, а в “толстых” журналах – такие, например, вещи: Уж все *цветы* (здесь и далее в цитатах курсив автора. – В. Р.) в саду *поспели*... Тот *лен*, из *какого* веревку сплели... Иду и колосья *пшена* разбираю... Вы об этой женщине не *тужьте*... А в этот час не *хорошо* *езде* ль? Царевну не *надо* в *покои* *пустить*... Я б описал, но хватит *слов* ли? Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно».

Разрушение слова, по Бунину, тесно взаимосвязано с разрушением всего народного организма – и несколько ниже, вспомнив о том, как один мужик ответил на вопрос о том, чем тот кормит свою собаку, таким образом: «Как чем? Да ничем, ест что попало: *она у меня собака съедобная*», – Бунин делает горькое заключение: «Все это всегда бывало, и народный организм все это преодолел бы в другое время. А вот преодолее ли теперь?» Еще ниже Бунин прямо отождествляет русский бунт с торжеством бесформенности: «В том-то и дело, что всякий русский бунт (и особенно теперешний) прежде всего доказывает, до чего все старо на Руси и сколь она жаждет прежде всего *бесформенности*. Спокон веку были «разбойнички» муромские, брянские, саратовские, бегуны, шатуны, бунтари против всех и вся, голь кабацкая, пустосвяты, сеятели всяких лжей, несбыточных надежд и свар. Русь – классическая страна буяна. Был святой человек, был и строитель высокой, хотя и жестокой крепости. Но в какой долгой и непрестанной борьбе были они с буяном, разрушителем, со всякой крамолой, сварой, кровавой неурядицей и нелепицей». (Здесь можно провести параллель с А. М. Горьким, который тоже ненавидел российскую «шаткость», но считал, что именно революция – путь к ее преодолению.)

В 1909–1910 годы Бунин пишет повесть «Деревня». Ранние произведения Бунина пронизаны красотой деревенской жизни, в которую он словно бы погружает читателя; рассуждений у раннего Бунина мало: свое состояние духа он непосредственно передает через зримые образы, через гамму звуковых и даже вкусовых ощущений. «Деревня» Бунина тоже словно бы погружает нас в деревенскую жизнь – и проводит поток сменяющих друг друга событий, бесед, воспоминаний, портретных и пейзажных зарисовок, которые вместе и создают ту атмосферу, в которой живет село с говорящим, весьма «поэтическим» названием Дурновка. Только теперь при погружении в жизнь бунинской деревни возникает и все далее возрастает чувство ужаса и отвращения. Бунин хорошо знал современную ему деревню и с удивительной художественной выразительностью передал дикость нравов, массовую жестокость и одновременно всеобщую подавленность, которые буквально пронизывали воздух Дурновки.

Начинается повесть бесстрастной исторической справкой:

Прадеда Красовых, прозванного на дворе Цыганом, затравил борзыми барин Дурново. Цыган отбил у него, своего хозяина, любовницу. Дур-

ново приказал вывести Цыгана в поле, за Дурновку, и посадить на бугре. Сам же выехал со сворой и крикнул: «Ату его!» Цыган, сидевший в оцепенении, кинулся бежать. А бегать от борзых не следует.

Деду Красовых удалось получить вольную. Он ушел с семьей в город – и скоро прославился: стал знаменитым вором. Нанял в Черной Слободе хибарку для жены, посадил ее плести на продажу кружево, а сам, с каким-то мещанином Белокопытовым, поехал по губернии грабить церкви. Когда его поймали, он вел себя так, что им долго восхищались по всему уезду: стоит себе будто бы в плисовом кафтане и в козловых сапожках, нахально играет скулами, глазами и почтительнейше сознается даже в самом малейшем из своих несметных дел:

– Так точно-с.

– Так точно-с.

А родитель Красовых был мелким шибаем. Ездил по уезду, жил в одно время в родной Дурновке, завел было там лавчонку, но погорел, запил, во-ротился в город и помер.

Такова генетическая память двух относительно культурных на общем фоне дурновских мужиков – братьев Тихона и Кузьмы Красовых, один из которых, Кузьма, и стихи писать пробовал, и Гоголя с Толстым одолел, и даже Шиллера, и с журнальной полемикой понемногу познакомился, и задумываться над окружающей жизнью, над судьбой своего народа стал. А плодом этих раздумий явилась мысль о том, что никуда в обозримом будущем не деться ни ему, ни его односельчанам от страшной генетической памяти рабского времени.

И вот эта генетическая память словно бы кружит над бунинской Дурновкой, в которой ни человеческая жизнь, ни тем более человеческое достоинство не ценятся ни в грош. В которой «уступить» на время свою жену другому мужчине за плату в пятнадцать копеек – не великий грех. В которой сживание со свету стариков – привычное явление: как бы невзначай один из героев «вспомнил, что было лет тридцать тому назад со стариком Лукьяном: “Лукьян захворал, купили ему гроб – тоже хороший, дорогой гроб – привезли из города муки, водки, соленого судака; а Лукьян возьми да и поправься. Куда было девать гроб? Чем оправдать траты? Лукьяна лет пять проклинали потом за них, сживали со свету...”». (Здесь можно провести параллель с новеллой Ги де Мопассана «Старик».) И в целом за бунинскими картинами деревенской жизни стоит горькое ощущение того, что немало поколений должно смениться, прежде чем

вырастет на неосвоенной целине какой-то более или менее заметный культурный слой (ср. с чеховскими повестями «Мужики» и «В овраге»).

И бунинский трагический пессимизм распространяется уже на всю русскую историю. Не случайно один из бунинских героев размышляет над тем, почему именно в России – сплошной ряд совпадений: «Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев?».

Итак, мироощущение зрелого Бунина становится все более и более трагическим. Однако даже самые резкие высказывания Бунина были порождены отнюдь не холодной неприязнью, а болью, душевным страданием. Позже, уже после 1917 года, в «Окаянных днях» Бунин несколько конкретизировал свое отношение к народу: «Народ сам сказал про себя: “из нас, как из древа, – и дубина, и икона”, – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев. Если бы я эту “икону”, эту Русь не любил, не видал, из-за чего бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так непрерывно, так люто. А ведь говорили, что я только ненавижу».

В рассказах Бунина 1912–1918 годов намечается дальнейшее углубление психологизма. Весьма представителен в этой связи рассказ «Сны Чанга» (1916). Здесь отразился мир глазами собаки, принадлежавшей некоему капитану. В художественном мире рассказа соприкасаются несколько миров: прежде всего это мир самого Чанга и мир хозяина в глазах Чанга. И оказывается, что эти два мира эволюционируют параллельно: совместное существование порождает и совместную духовную эволюцию. Даже по мере того, как начал пить капитан, пристрастился к спиртному и Чанг, ведь во время возлияний капитан «угощает» и Чанга, и посему «Чанг тоже пьяница, он тоже по утрам мутен, слаб и чувствует мир с тем томным отвращением, которое так знакомо всем плавающим на кораблях и страдающим морской болезнью».

Счастливая молодость капитана – это и счастливая молодость Чанга – и в его снах перед ним проходят воспоминания о счастливом молодом капитане, перед которым открыт целый мир, который победоносно покоряет океаны, которого дома ждет прекрасная молодая жена и «резвая, любопытная, настойчивая» дочка – «прелест-

ное существо», которое капитан любит так, что боится своей любви, который в экстазе восклицает: «Я, Чанг, все-таки ужасно счастливый человек, такой счастливый, что ты даже и представить себе не можешь... Все-таки, Чанг, счастливый!», который, веря в любовь, выводит следующую формулу жизни: «Главная штука ведь в чем? Когда кого любишь, никакими силами никто не заставит тебя верить, что может не любить тебя тот, кого ты любишь. И вот тут-то, Чанг, и зарыта собака. А как великолепна жизнь, боже мой, как великолепна». И счастье капитана было счастьем Чанга, когда «...сколько было света, блеска, синевы, лазури» в их жизни.

Разлом в жизни капитана (реальная или мнимая измена жены, роковой выстрел, так и неясно, закончившийся смертью или нет, постепенное погружение капитана в пучину пьянства, что закончилось аварией) стал и разломом в жизни Чанга: в его снах, когда ему снится время этого разлома, «оглушает Чанга громовой грохот. Чанг в ужасе вскакивает. Что случилось? Опять ударился по вине пьяного капитана пароход о подводные камни, как это было три года тому назад? Опять выстрелил капитан из пистолета в свою прелестную и печальную жену?». Медленно спивающийся отставной капитан, отныне ненавидящий всех – особенно женщин, которых он прежде боготворил, – тоже отражается в зеркале безмолвной собачьей души. Наконец, внезапная смерть капитана отразилась в душе Чанга так страшно, «точно его сшиб с ног и пополам перехватил мчащийся по бульвару автомобиль». Но одной страшной тайны Чангу не почувствовать – страшной тайны *небытия*, как чужого, так и своего – не *смерти* как *момента* (смерть капитана как раз словно бы расплющила душу Чанга), а *небытия*, полного *небытия* как состояния. И вот, оказавшись у нового хозяина,

Чанг лежит на ковре возле камина, закрыв глаза, положив морду на лапы. Кто-то тоже лежит теперь – там, за темнеющим городом за оградой кладбища, в том, что называется склепом, могилой. Но этот кто-то не капитан, нет. Если Чанг любит и чувствует капитана, видит его взором памяти, того божественного, чего никто не понимает, значит, еще с ним капитан, в том безначальном и бесконечном мире, что не доступен Смерти. В мире этом должна быть только одна правда, – третья, – а какая она – про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен возвратиться и Чанг.

Революцию 1917 года Бунин с самого начала не принял: он увидел в ней прежде всего варварское разрушение того очень тонкого

культурного слоя, который с великим трудом успел нарасти на слой многотысячелетней грязи, и особенно остро переживания Бунина в первые годы после революции переданы в его дневниковых очерках «Окаянные дни», которые тайком писались им в основном в 1919 году; перед отъездом Бунина из Одессы эти очерки были захоронены в надежном месте. Бунин – автор «Окаянных дней» испытывает ужас не только перед новым режимом, но и перед теми глубинами человеческого падения, которые открылись перед его глазами, ведь кровавые события, становящиеся нормой жизни, пусть и во имя высокой идеи, – это всегда своего рода «будильник» для затаившегося в человеке зверя.

В мае 1919 года Бунин пишет: «Если бы теперь и удалось вырваться куда-нибудь, в Италию, например, во Францию, везде было бы противно, – опротивел человек! Жизнь заставила так остро почувствовать, так остро и внимательно разглядеть его, его душу, его мерзкое тело, что наши прежние глаза, – как мало они видели, даже мои!»

В «Окаянных днях» много очень жестких формулировок, относящихся и к русской интеллигенции XIX века, и к народу в целом, и к людям, которые пошли за новой властью, но степень личной вины которых очень относительна. Можно было бы заочно упрекнуть писателя в крайней нетерпимости, если бы... Если бы не было известно, в какой обстановке писались «Окаянные дни». А писались эти дневниковые очерки среди моря крови, перед лицом разрушения дорогого Бунину мира, под каждодневным страхом расправы даже и за писание *таких* дневников. Наверное, Бунин перестал бы быть самим собой, если бы в *такой* обстановке сумел сохранить полную объективность во всех своих оценках: для этого ему надо было бы научиться смотреть *сквозь* кровавую пелену реальности – и видеть за ней стройную систему абстракций. Но для этого надо было отключить чувство, что для Бунина было бы равноценно отключению души. Бунин сам понимает, что бессмысленно в такой обстановке требовать объективности; 10 июня 1919 года он пишет: «Мужики, разгромившие осенью 17-го года одну помещичью усадьбу под Ельцом, ощипали, оборвали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало.

Но что за беда! Вот Павел Юшкевич уверяет, учит меня, что “к революции нельзя подходить с уголовной меркой”, что содро-

гаться от этих павлинов – “обывательщина”. Даже Гегеля вспомнил: “Недаром говорил Гегель о разумности всего действительного: есть разум, есть смысл и в русской революции”.

Да, да, “бьют и плакать не велят”. Каково павлину, и не подозревавшему о существовании Гегеля? С какой меркой, кроме уголовной, могут “подходить к революции” те священники, помещики, офицеры, дети, старики, черепа которых дробит победоносный демос?».

С 1920 года Бунин в эмиграции. В это время пишет он довольно много – можно вспомнить в этой связи его сборники «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Тень птицы» (1931), «Темные аллеи» (1943), роман «Жизнь Арсеньева» (1927–1938). В эти годы Бунин пытается противопоставить царящему в мире злу нечто вечное, в частности любовь. Через «поздние» рассказы Бунина лейт-мотивом проходит тема любви как единственной ценности в этом трагическом мире. Но и любовь воспринимается Буниным как нечто брэнное. Кроме того, в ряде его «поздних» произведений, в частности в его рассказе «Муза», проходит идея неизбежной жестокости всякого счастья: всякий счастливый человек, по мнению Бунина, автоматически делает несчастным другого, словно бы забирает его долю. Можно говорить о словно бы открытом Буниным «законе сохранения счастья»: счастье одного человека либо должно повлечь несчастье другого, либо же должно закончиться несчастьем для самого этого человека. Это проявилось уже в рассказе «Легкое дыхание» (1916): слишком бурное счастье Оли Мещерской – это, по Бунину, словно болезнь, вследствие которой то количество счастья, которое у других рассчитано на долгие годы, в ее жизни сконцентрировалось в небольшом промежутке времени, было очень быстро «израсходовано», «сгорело» – и Оля была убита человеком, чувствами которого она, одержимая жестокой слепотой юности, просто играла. Можно говорить о связи этой трагедии с тем «потокотом счастья», который сделал ее душевно слепой.

В последних рассказах Бунина отразилось его восприятие любви как великой, но в то же время страшной силы, которая почти никогда не может быть взаимной.

В рассказе «Местъ» (1944) бывший офицер, ныне эмигрант, подчиняет своей воле покинутую мужем женщину, высасывает ее чувство, ее деньги, серьги, обручальное кольцо и нательный крест (с обещаниями, что скоро получит большую сумму денег и все вернет)

и в конце концов подло скрывается из ресторана (отлучился на десять минут «помыть руки»), оставив ее даже без денег, необходимых, чтобы расплатиться за обед.

А вот рассказ «Темные аллеи» (1937). Здесь описывается случайная встреча через много лет крупного военного со своей бывшей возлюбленной из крепостных, которую он в свое время приковал к своему сердцу (в том числе и стихами «про всякие темные аллеи»), а потом бросил. Для этого человека (Николая Алексеевича) она была небольшой частью жизни – для нее он был всем, она стала *вечной жертвой* этой любви, и именно поэтому она не может простить: «Простить я вас никогда не могла. Как не было у меня ничего дороже вас в ту пору, так и потом не было. Оттого и простить мне вас нельзя».

Трагически отсветом озарены последние годы жизни Бунина. После захвата нацистами Франции он оказался на оккупированной территории. И вновь перед ним встала проблема выбора. Трагическая ирония истории состояла в том, что некоторая часть интеллигенции русского зарубежья склонялась в эти страшные годы к поддержке гитлеровского нацизма как единственной силы, способной противостоять режиму коммунистическому. Однако для Бунина, при всей его ненависти к большевистской диктатуре, подобный подход был неприемлем, и, отказавшись от всякой поддержки нацистов, писатель начинает сотрудничать с французским Сопротивлением. Особая, заслуживающая отдельного разговора страница в жизни Бунина – послевоенные годы, когда он начинает хлопотать о возвращении на родину, но так и не решается воспользоваться полученной, наконец, визой на въезд. Трудно сказать, каким бы было окончательное решение писателя, если бы смерть не прервала его метаний. Но ясно одно: его стремление вернуться было продиктовано отнюдь не изменением собственных взглядов. Он хотел вернуться, чтобы быть похороненным в родной земле. Этой мечте не суждено было сбыться.

О. В. Зырянов

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Разработки уроков по спецкурсу для 11-х гуманитарных классов

Вводное занятие

Символизм – самое влиятельное течение в русской поэзии конца XIX – начала XX века, предопределившее основные пути развития языка искусства нового времени. Именно с символизмом и той ролью, которую он сыграл в русской и вообще в европейской культуре, ассоциируется у нас и по сегодняшний день Серебряный век русской литературы. Поэтому так важно присмотреться к истокам этого явления, уяснить его эстетическую теорию и художественную практику, выявить основные этапы его творческой эволюции.

Термин «символизм» идет от французской литературной традиции (впервые употреблен Мореасом в 1885 году). У нас в России символизм появляется примерно на десять лет позже. Его первые проявления связывают с выходом в свет трех сборников «Русские символисты» (1894–1895) под редакцией В. Брюсова, а также с целым рядом стихотворных книг, вышедших в 1890-х годах: «Символы» Д. С. Мережковского, «Под северным небом», «В бесконечности» и «Тишина» К. Бальмонта, «Стихи» Ф. Сологуба и «Chefs d'oeuvre» («Шедевры») и «Me eum esse» («Это – я») плодovitого и эпатуирующего публику В. Брюсова.

Во многом истоки символизма на русской почве проясняет статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», возникшая из цикла лекций, про-

читанных известным русским критиком и поэтом в конце 1892 года. Основное содержание этой работы можно было бы свести к следующему: символизм возникает как реакция на позитивистские формы старого реализма, он развивается из насущной потребности человеческой природы в художественном идеализме. «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить, – замечает Д. С. Мережковский. – В этом болезненно неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века» (Мережковский, 1995, с. 536).

Наряду с *мистическим содержанием* нового искусства критик обосновывает понятие *символа*. В связи с известной строчкой Ф. И. Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» Мережковский отмечает: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» (Там же, с. 538). В качестве символов он называет вечные литературные характеры, типа Дон Кихота и Гамлета, Фауста и Дон Жуана, ибо, по словам критика, «идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли» (Там же). Таким образом, символы – это *способ*, или *язык*, выражения мистического содержания.

С природой символа непосредственно связано то, что Д. С. Мережковский называет *расширением художественной впечатлительности*. В чем же проявляется эта, третья по счету, особенность нового искусства? Давая ей определение, критик обращается к авторитету Флобера, Мопассана, Тургенева и Ибсена, он пишет: «Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности – характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно называли эту черту *импрессионизмом*» (Мережковский, 1995, с. 538). Речь идет о расширении не только творческих возможностей самого художника,

но и в не меньшей степени художественной впечатлительности читателя. Наряду с содержанием и выразительным языком искусства, которые репрезентирует в художественном тексте прежде всего сам автор, – *читатель* становится необходимым участником творческого коммуникативного процесса.

Заканчивая свою статью обзором современного литературного поколения, Д. С. Мережковский высказывает достаточно оптимистические прогнозы на будущее и вместе с тем пророчески предвидит возможность грядущей трагедии (забегая вперед, заметим: трагедии, постигшей основных представителей русского символизма). «Перед нами – огромная, так сказать переходная и подготовительная, работа, – пророчествует критик. – Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного в период критический, сознательный и культурный! <...> Может быть, современное поколение перед этой огромной задачей сознательного литературного воплощения свободного божественного идеализма окажется бессильным, может быть, оно даже погибнет под ее тяжестью» (Там же, с. 560).

Заострим внимание еще на двух методологически важных моментах, связанных с восприятием поэзии русского модернизма. Во-первых, может показаться, что символ, будучи знаком бесконечного смысла, оборачивается принципиально непознаваемой «вещью в себе». Но именно символ актуализирует важнейшую проблему герменевтической критики, требуя от читателя особой восприимчивости к «инаковой» стороне смысла, к чужой субъективности, другому я. Как говорил крупнейший поэт французского предсимволизма А. Рембо: «Я – это другой». Поэтому читательское восприятие носит *интерсубъектный* характер: оно далеко как от личностного волюнтаризма (т. е. полного пренебрежения инаковостью текста), так и от фанатического самоотвержения (т. е. полного растворения личности читателя в «другом» субъекте сознания).

Второй методологический момент касается *динамической* природы творческого *отражения* (термин И. Анненского). «Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод» (Анненский, 1979, с. 5) – эти слова известного поэта и литературного критика следует понимать таким образом: книга, в которую смотрится читатель, – не механическое зеркало, да и сам читатель – не самовлюбленный Нар-

цисс. Как в одну реку нельзя войти дважды, точно так же не может быть и однозначного прочтения. Поэзия русского модернизма как нельзя удачнее доказывает это.

Русский декаданс: обретения и просчеты

То, что мы называем символизмом, на самом деле не является чем-то единым, это феномен в высшей степени неоднозначный и противоречивый. Так, символизм в брюсовском изводе (имеются в виду три выпуска его поэтических сборников «Русские символисты») начинался с *эпатажа* и *игры*. Примечательна реакция на эти сборники философа и поэта В. С. Соловьева, давшего великолепные образцы литературных пародий на стиль только что нарождающегося русского символизма. Это тем более парадоксально, что среди прямых учителей поэты-символисты всегда называли имя В. С. Соловьева, стихотворение которого «Милый друг, иль ты не видишь...», впервые опубликованное в 1895 году, представляло, по сути, квинт-эссенцию символистского мышления:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От не зримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих развучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Разногласия В. Соловьева с В. Брюсовым становятся понятны, если принять во внимание следующее: тексты «Русских символистов», в основном сочиненные самим Брюсовым, подражательно ориентированы на традицию французского импрессионизма и символизма и по большей части ограничены формальными открытиями французской школы. Позднее в статье «Без божества, без вдохновения» (1921) А. Блок даже выскажет мысль о двух литературных

направлениях, которые только по случайному совпадению носили одно и то же греческое имя «символизм»: в данном случае он будет иметь в виду, с одной стороны, французскую литературную школу, а с другой – русский религиозно-философский символизм, имеющий своим учителем В. С. Соловьева и раскрывшийся наиболее полно уже на втором этапе своего существования – в 1900-е годы (см.: Блок, 1989, с. 375).

Вообще первый этап в развитии русского символизма (1890-е годы), известный больше под именем *декаданса*, не представлял собой единого и цельного литературного направления. Как показал М. Л. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма», В. Брюсов стремился четко и осознанно развести в своей поэзии две традиции французской школы – парнасцев и «проклятых» поэтов, т. е. первой шеренги символистов (см. об этом: Гаспаров, 1997, с. 434–455). В то же самое время другой поэт, И. Анненский, пытался слить эти две указанные традиции, что иллюстрирует раздел пересводов в его книге стихов «Тихие песни» под красноречивым названием «Парнасцы и проклятые». Но и тот и другой ограничивали свое понимание символа конкретными задачами либо литературной риторики, либо художественного психологизма. Религиозно-философское понимание символа заявит о себе особенно отчетливо в творчестве так называемых *младосимволистов* (А. Блок, А. Белый, В. Иванов) уже в первое десятилетие нового XX столетия.

А пока в середине 1890-х годов В. Брюсов начинает с подражаний и эпатажа (как в 1910-е годы грядущие футуристы начнут с «Пощечины общественному вкусу»). Чего стоит только один моностих поэта, которому отведена в 3-м выпуске «Русских символистов» целая страница: «О, закрой свои бледные ноги». В. С. Соловьев будет иронизировать по поводу приведенного одностопного стиха следующим образом: «Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: “ибо иначе простудишься”, но и без этого совет г. Брюсова, обращенный, очевидно, к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной» (Соловьев, 1990, с. 153). Однако есть версия, согласно которой моностих Брюсова обращен к образу распятого Христа, что бросает на все стихотворение совер-

шенно иной, неожиданный ответ. Но уже до такой степени утрачивается поэтом ощущение границы между серьезным и игровым, искренним и эпатажным, что и вполне драматическое произведение начинает прочитываться в общем контексте такой «символистской» поэзии не иначе как очередной комический курьез.

Критика В. Соловьевым поэтических опусов В. Брюсова парадоксальным образом объединяется с критикой Л. Н. Толстым «подделок под искусство» в поэзии декаданса. В нашумевшей своей гневной обличительностью статье «Что такое искусство?» (1897) великий русский писатель выделит следующие приемы, посредством которых производятся подобные искусственные «подделки»: заимствование, подражательность, поразительность и занимательность (см.: Толстой, 1985, с. 208). Вот один из красноречивых образчиков поэзии Брюсова, полностью соответствующий всем указанным Толстым признакам:

Золотистые феи
В атласном саду!
Когда я найду
Ледяные аллеи?
Влюбленных наяд
Серебристые всплески,
Где ревнивые доски
Вам путь заградят.
Непонятные вазы
Огнем озаря,
Застыла заря
Над полетом фантазий.
За мраком завес
Погребальные урны,
И не ждет свод лазурный
Обманчивых звезд.

Соловьевская критика брюсовского стихотворения, строящаяся преимущественно на ироническом «заземлении» второго четверостишия, отличается истинным остроумием, хотя и поспешностью обобщающих выводов. Судите сами: «Несмотря на “ледяные аллеи в атласном саду”, сюжет этих стихов столь же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый “полетом фантазий”, автор засматривается в дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых

он называет “феями” и “наядами”. Но можно ли пышными словами заглазить поступки гнусные? И вот к чему в *заключение* приводит символизм! Будем надеяться, по крайней мере, что “ревнивые доски” оказались на высоте своего призвания. В противном случае золотистым феям оставалось бы только окатить нескромного символиста из тех “непонятных ваз”, которые в просторечии называются шайками и употребляются для омовения ног» (Соловьев, 1990, с. 146).

Другой, еще более известный пример из брюсовской поэзии – «Тень несозданных созданий...», с нарочито неправдоподобными «фиолетовыми руками» и «звонко-звучной тишиной», а также со странным в своей парадоксальности совмещением «обнаженного месяца» и «лазоревої луны». Откликом на это стихотворение станет пародия В. Соловьева, утрирующая основные приемы поэзии символистов брюсовского призыва:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.
Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.

(Там же, с. 153)

Сам факт соловьевских пародий на стихи нарождающегося символизма, конечно же, не означает его тотальной критики и огульного отрицания, того, что, еще не успев утвердиться на литературном Олимпе, символизм уже обнаруживает свою вторичность. Отрицанию В. Соловьев подвергает не сами основы теории и эстетики символизма, а их нарочитое упрощение, сведение к набору банальных приемов. Истинный русский символизм (представленный и лучшими образцами поэзии В. Брюсова) творчески усвоил традиции европейского романтизма (У. Блейк, Э. По, Г. Гейне, В. Жуковский, Ф. Тютчев) и импрессионизма (А. Фет, Ш. Бодлер, П. Верлен). Но это тема отдельного разговора.

Генезис русского символизма

Известный цикл стихов П. Верлена «Песни без слов» (или, в другом переводе, «Романсы без слов») стал *эталонным* текстом нарождающейся как во Франции, так и в России символистской поэзии. Самое знаменитое стихотворение из этого цикла и одновременно самое «верленовское» – «Сердце исходит слезами...» – стало известно в России на рубеже веков сразу же в нескольких переводах – И. Анненского, Ф. Сологуба и В. Брюсова. Позднее к этому тексту обращались такие крупные русские поэты, как Б. Пастернак, Г. Шенгели, И. Эренбург, М. Квятковский, А. Ревич и др.

Приводим текст этого стихотворения в современном переводе А. Гелескула:

Сердцу плачется всласть,
Как дождю за стеной.
Что за темная власть
У печали ночной?

Мой напев дождевой
На пустых мостовых,
Неразлучен с тоской
Твой мотив городской!

Сердце плачет тайком –
О какой из утрат?
Это плач ни о ком,
Это дождь виноват.

И за что не пойму,
Эта мука из мук –
Тосковать одному
И не знать почему?

(Верлен, Рембо, Малларме, 1998, с. 635)

Своеобразным комментарием к приведенному стихотворению П. Верлена могут служить слова другого известного французского предсимволиста С. Малларме, высказанные по поводу принципиальной загадочности поэзии, специально свойственного ей приема затемнения смысла: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения поэта, состоящего в счастье и постепенного угадывания; внушение – в этом идеал. Современное употребление этой тайны – это символ: мало-помалу намекать на предмет для того, чтобы показать душевное состояние или, наоборот, выбрать пред-

мет и выделить из него душевное состояние посредством ряда загадок <...> В поэзии должна быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как намекать на предмет» (цит. по: Толстой, 1985, с. 191).

Как видим, основное понятие, используемое С. Малларме и, с его точки зрения, наиболее адекватное природе современной поэзии, – это символ. В переводе с греческого указанный термин означает «знак», но, в отличие от простого знака, символ принципиально многозначен. В содержательном аспекте символ приближается к аллегории, но и от нее отличается тем, что не может быть однозначно истолкован, сведен к какому-то рациональному понятию или логически обоснованному образу. Как очень верно заметил С. С. Аверинцев, «смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан» (Аверинцев, 1989, с. 312).

Если быть до конца справедливыми, то следует признать, что само обоснование правомерности употребления в поэзии символа принадлежит даже не символистам, а романтикам, а в России – прежде всего В. А. Жуковскому. Саму заданность символа, его персоналистический характер первый русский романтик раскрыл в своем программном стихотворении 1819 года «Невыразимое»:

Но то, что слито с сей блестящей красотой –
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где жил когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в создание –
Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

Как явствует из приведенного примера, с «блестящей красотой» мира у Жуковского сливается огромный ряд психологических пред-

ставлений, длинная цепочка субъективных образов, которые порождает душа художника. Но в конечном счете красота в природе (кстати заметим, основная тема стихотворения) предстает у поэта-романтика как процесс Боговоплощения. Святыня и Бог – это высшие формы невыразимого. Градация задает иерархию ценностей, очень важную для самого поэта. Ибо Бог – это то, что составляет объективную основу мира. Жуковского никак нельзя обвинить в субъективном идеализме и тем более в солипсизме (крайней форме субъективизма). Поэт – субъективный романтик, но объективный идеалист. Не случайно именно душа выступает у него тем медиумом, или посредником, который стоит между внутренним «я» человека и миром высших трансцендентных ценностей, областью Абсолюта.

Казалось бы, слово *Бог* названо и содержание символа обрело наконец-то рационально-понятийную форму, можно даже сказать, отлилось в концептуально-значимую формулу. Но символ все равно остается символом, а потому его содержание не может быть сведено однозначно только к одному члену парадигмы (перечислительного ряда), даже такому верховному и абсолютному. «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» – так Жуковский вслед за Камознсом определит суть поэзии. Но и в этом определении Бог выступает лишь как *эмблематическая* форма символа, последний и запредельный смысл которого остается все-таки принципиально невыразимым.

С природой символа в поэзии нового времени (начиная с романтизма) связан также вопрос о взаимных отношениях искусства слова и музыки, о так называемой *синестезии*. Достаточно сравнить несколько красноречивых примеров: «Что не выскажешь словами – / Звуком на душу навей» (Фет), «За музыку только дело. / Итак, не размеряй пути. / Почти бесплотность предпочти / Всему, что слишком плоть и тело» (П. Верлен) и «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись» (О. Мандельштам). Вообще различение слова с его установкой на *значение* и музыки с ее установкой на *звучание* принципиально важно для всех поэтов русского символизма – без исключения. Но традиция эта, по всей видимости, идет еще от Лермонтова и его особой *метафизики звука*, раскрывшейся наиболее полно в стихотворении «Есть речи – значенье...» (1839). «Речи – слово – звук» – такова градация высшего и неизреченного смысла, «невыразимого», которое, несмотря на «темное» или «ничтожное» значение, все-таки возвышается над всеми проявлениями «мирского

шума», включая даже молитву. По мнению современного исследователя К. Э. Штайн, указанное стихотворение Лермонтова представляет собой «метапоэтический образец “чистой” зауми» (Штайн, 1997, с. 77). Но только сама посылка к заумной речи должна быть понята в данном случае не как отрицание установленной конвенции между означающим и означаемым, а как сомнение в ее односторонней и прямолинейной связи. Как об этом очень точно сказал лидер русского формализма В. Шкловский, «...“заумный язык” существует; и существует, конечно, не только в чистом виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, – живой, но не осознанной» (Шкловский, 1990, с. 53).

Первый поэт на букву «А»: И. Ф. Анненский

Итак, мы подошли к самой сути коренного перелома в развитии средств поэтической выразительности, который в европейском масштабе начинается с П. Верлена и А. Рембо. В русской поэзии этот переломный момент связан с именем И. Ф. Анненского (1855–1909), по иронии судьбы открывающего «алфавит» поэтов нового времени. Вклад данного замечательного лирика в сокровищницу отечественной поэзии можно было бы свести к следующему: предельное обострение индивидуального начала, гипертрофированное выражение собственной личности, которая пытается полностью вытеснить собой объективный мир. Вот как скажет об этом в своей программной статье «Что такое поэзия?» сам И. Анненский: «С каждым днем в искусстве слова все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. Но целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и романтизм от эгоизма (т. е. от крайнего эгоизма и эстетизма; курсив автора. – О. З.)» (Анненский, 1979, с. 206).

Основа традиционной поэзии – образ (по Анненскому, «нечто конкретное и ограниченное, обрезанное»), тогда как новая поэзия строится на «мистической музыке недосказанного и фиксации мимолетного» (Там же, с. 202, 206). Цель поэзии – не подражание природе, а поэтический *гипноз*, предполагающий необыкновенную силу внушения. Своеобразная *суггестивность* (или внушаемость)

поэтического слова была введена уже Жуковскому и Фету. Но Анненский и вслед за ним русские символисты довели эту способность поэтического слова до изощренных форм и невиданных пределов. Лирическое «я» поэта нового времени потребовало нового языка и новых средств художественной выразительности. «Для передачи этого я, – писал Анненский, – нужен более *беглый язык намеков, недосказов, символов* (здесь и далее в цитате курсив наш. – О. З.): тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна *музыкальная потенция слова*, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы *вторым, отраженным поэтом*» (Там же, с. 102).

По сути, Анненский обосновывает принципиальную многозначность поэтического текста и активную творческую роль читателя в его восприятии. Из этой теоретической посылки следуют очень важные выводы, имеющие непосредственное отношение к практике литературоведческого анализа. Поэзия начала XX века все решительнее пытается на место строгого классического разбора или аналитического исследования выдвинуть *интерпретацию*, или толкование, заведомо неясного, «темного» смысла произведения. Известная пушкинская строчка, обращенная к таинственной стихии ночи: («Темный твой язык учу»), как нельзя лучше подходит к данному случаю.

Возьмем, к примеру, стихотворение самого Анненского с характерным названием «Идеал» из книги «Тихие песни» (1904):

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

Тема идеала в традиционной поэзии всегда предполагала выражение ценностной системы автора, канонический набор образов и мотивов с обязательно положительной идейно-эмоциональной окраской. Анненский радикально обновляет сложившуюся традицию. Ведущими принципами его поэтики становятся *оксюморон*, т. е. сочетание контрастных по смыслу слов (ср.: «тупые звуки», «мертвая яркость голов»), и *анаколуф*, или нарушение синтаксического согласования (отсутствие грамматического субъекта при наличии обособленного обстоятельства образа действия). Анненский специально насыщает текст словами абстрактного значения, своеобразная интеллектуализация лирического сюжета входит в круг его эстетического замысла. Отсутствие прямых форм выражения субъекта («зеленолицы», конечно, не в счет, а инфинитив «решать» и деепричастие «затая» не содержат указания на определенную форму лица) создает ощущение безысходности, полного опустошения, бездушного пространства. Заметим также, что название стихотворения («Идеал») и осуществленная в нем трактовка темы вступают в отношения контраста, по своей странности и немотивированности напоминающие прием гротеска.

Лирический сюжет стихотворения не поддается однозначной трактовке. Он, можно сказать, вообще лишен какой-то определенной стратегии восприятия. Возможность различных интерпретаций задана уже самой природой данного текста. Свобода читательских ассоциаций «развязана», хотя и не до бесконечности. Скорее всего поводом к написанию стихотворения стало посещение поэтом читального зала публичной библиотеки (отсюда и лампы – «вспышки газа», и «покидаемые столы», и «выцветшие страницы» книг). Вот как прокомментировал данное стихотворение Вяч. Иванов, воспользовавшийся объяснительными пометками самого автора на экземпляре книги «Тихих песен»: «Это библиотечная зала, посетители которой уже редуют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнители “Идеала” трудолюбиво остаются за своими местами» (цит. по: Мусатов, 1998, с. 207).

Но повод – это только импульс к созданию своеобразного поэтического ребуса на тему скучной и постылой мудрости бытия. В практике работы со школьной аудиторией нам доводилось сталкиваться и с другой интерпретацией: «покидаемые столы» – это место

карточной игры; столы затянуты зеленым сукном, отсюда и «зеленолице»; «скуки черная зараза» находит психологическое объяснение в контексте азартной игры, как неизбежного развлечения от скуки. Можно ли считать приведенную интерпретацию, вторую версию, так же как и первую, адекватной самому тексту, даже если мы знаем, что она вступает в противоречие с конкретным поводом к написанию стихотворения? Думается, что можно. Ибо, еще раз повторим, природа текста принципиально многозначна, открыта навстречу активной читательской рецепции, прямо предполагает читателя в качестве второго (*отраженного*) автора.

Русский модернизм: философия и поэтика

Понятие *декаданс* означает «упадок, конец». В русской культуре конца XIX века им ознаменован буквально конец целой классической эпохи. «Я – римский мир периода упадка» – так, к примеру, начинается стихотворение «Томление» французского поэта П. Верлена, оказавшего значительное влияние на умонастроение русских поэтов конца века. За историческим периодом, который обозначен именем декаданса, закрепится устойчивое понятие *fin de siecle* (в переводе с французского «конец века»). К этому понятию будут обращаться поэты и в конце XX столетия. Показателен пример И. Бродского с поистине пророческим предсказанием: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я».

Вполне естественно, что рубеж веков в культурно-эстетическом сознании осмысливается как конец чего-то старого и одновременно начало нового. Но конец века больше ассоциируется с сумеречным состоянием, периодом упадка, падения, заката. Этот комплекс значений и закрепляется в термине «декаданс». Творчество Ф. Сологуба и К. Бальмонта – этих двух полярных (как ночь и день, мрак и свет) фигур в русской поэзии – наиболее ярко характеризует атмосферу декаданса. Начало же нового культурного строительства не случайно совпадает с началом века.

Следующий за декадансом этап развития русского символизма – 1900-е годы, так называемый *модернизм* – ознаменован появлением на литературном небосклоне таких корифеев, как А. Блок, А. Белый и Вяч. Иванов. Суть этого нового этапа можно было бы обозначить следующей, на первый взгляд парадоксальной формулой: *символ в творчестве указанных поэтов становится все более символисти-*

ческим. Это означает поворот от литературно-риторического понимания символа (по терминологии М. Л. Гаспарова) к его философско-религиозному наполнению. Не случайно особое значение на этом этапе получают заветы русского философа В. С. Соловьева (как мы помним, яркого критика эпигонов французского символизма): его идея Вечной женственности и всеединства, а позднее – эсхатологическая идея панмонголоизма (своеобразный вариант будущего скифства). Философия индивидуализма и богоборческие тенденции, характерные для предыдущего этапа, сменяются в мистическом символизме установкой на теургию и соборность. Пристрастия к утонченным формам изящной словесности (в первую очередь французской), открытый и эпатирующий эстетизм оборачиваются ориентацией на национальный фольклор и прежде всего на «поэзию заговоров и заклинаний» с характерной для народной поэзии магией «орфейческого» слова.

В указанный период начинается идейно-эстетическое размежевание в стане символистов. Так, крупнейший представитель русского младосимволизма А. Блок оставил в 1909 году гневно-критическое замечание о поэзии К. Бальмонта – лидера символизма первого этапа: «Это почти исключительно нелепый вздор, просто галиматья... в лучшем случае это похоже на какой-то бред... нагромождение слов, то уродливое, то смехотворное... Это словесный разврат... какое-то отвратительное бесстыдство...» (цит. по: История рус. литературы, 1995, с. 150). Столь резкая оценка, высказанная А. Блоком в адрес своего старшего собрата и оппонента, сама по себе вполне объяснима, если принять во внимание принципиальную разность в понимании «старшими» и «младшими» символистами центральной идеи символистской эстетики – *категории символа*.

Для Блока природа символа не условно-риторическая, она не может быть ограничена чисто психологическим содержанием. Символ имеет мистический характер, он является знаком бесконечного, уходящего в сферы Абсолюта не изреченного до конца, невыразимого смысла. В то же время символ не есть абстрактная аллегория, он самая что ни на есть подлинная правда, величайшее откровение человеческого духа. Об этом свидетельствует стихотворение Блока «Художник» (1913), в котором поэт создает своего рода миф об искусстве, запечатлевает в символической форме *феноменологию* самого творческого процесса.

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.

Вот он – возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движение и свет.
Прошрое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого – нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, –
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил – убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, левешую душу спасти.

Вот моя клетка – стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне,
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду – и скучаю опять.

Поражает классическая симметрия в композиционном решении темы: первая и заключительная строфы образуют своего рода кольцо; центральная же часть (строфы 2–7) распадается на две совершенно равных половинки, расположенных по принципу семантического контраста. Первая часть (строфы 2–4) раскрывает онтологию творческого процесса в аспекте гармонического идеала, прикосно-

вения поэта к мирам высшим, когда «Прошлое страстно глядится в грядущее. / Нет настоящего. Жалкого – нет». Примечательно, что творческое вдохновение позволяет поэту хотя бы на миг освободиться от тягот будничной жизни с ее смертельной скукой и даже преодолеть категории пространства и времени – эти априорные, по Канту, формы человеческого сознания, т. е., по сути, выйти в сферу Божественного (ср.: «Или сирины райские / В листьях поют?») и вечного («Или время стоит?»). В своем теоретическом трактате «О современном состоянии русского символизма» (1910) Блок скажет об этом так: «Предаваться головоломным выдумкам – еще не значит быть художником, но быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно непохожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...» (Блок, 1989, с. 252).

Уже названный трактат Блока является замечательным комментарием к анализируемому стихотворению, как и вообще ко всему творчеству поэта. То, что разделяет декадентов (или символистов первого призыва) от младосимволистов, идущих по стопам В. С. Соловьева, – это вечный вопрос-дилемма: «Либо существуют те миры (миры искусства, проявления высшей реальности. – О. 3.), либо нет» (Блок, 1989, с. 251). При отрицательном ответе на этот вопрос никакой разницы между символистами, занятыми поисками новых миров, и декадентами, сочинителями невиданных ощущений, нет. Но при позитивном ответе на вопрос становится очевидно, что «символистом можно только родиться», что крещение «огнем и духом» символизма – это заповеданное свыше поручение и одновременно высокая ответственность художника, что только у символистов *собственная жизнь становится искусством*.

Блок называет это *тезой* и *антитезой* русского символизма. Именно о тезе повествует первая часть рассматриваемого стихотворения. Суть ее сводится к следующему: «... символист уже изначала – *теург* (здесь и далее в цитате курсив автора. – О. 3.), то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие... <...> Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*» (Там же, с. 246, 247).

Что касается антитезы, то о ней идет речь во второй части стихотворения (строфы 5–7), которая, напротив, заявляет трагическую тему отпадения от идеала, мотив невозможности преодолеть время. Антитеза состоит в проклятии самого творческого разума, который, усиливая музыку иных миров, в то же время ее убивает. Осуществляется эта антиномия бытия через оппозицию души и разума, абсолютной свободы и неволи, в образной картине «легкой, доброй птицы» и «стальной, тяжелой клетки». Если же исходить из уже упомянутой статьи Блока, то «венце антитезы» поэт усматривает в следующем: «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!)» (Там же, с. 249). Именно на стадии антитезы обнаруживается трагедия художника, понимание того, что «искусство есть *Ад*», что «именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой – сквозь все многоцветные небеса и глухие воздушы миров иных, – тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет» (Блок, 1989, с. 252, 253).

В этой связи вспоминается уже процитированное выше суждение Д. С. Мережковского о непосильном грузе ответственности, который взваливают себе на плечи деятели нового мистического движения: «Может быть, современное поколение перед этой огромной задачей *сознательного* литературного воплощения свободного божественного идеализма окажется бессильным, может быть, оно даже погибнет под ее тяжестью» (Мережковский, 1995, с. 560).

Трагедия русского символизма

Весь последующий путь Блока, как и вообще третий этап развития русского символизма в 1910-е годы, доказывает справедливость пророческих слов Д. С. Мережковского. Одержимость стихийным началом, в котором, по сути, «преграда рушена между добром и злом», зачарованность апокалиптической музыкой революции, прославление скифства и крушения гуманизма – вот тот закономерный итог, к которому приходит Блок и который может быть правильно осмыслен только в общем контексте его символистского пути.

Важный вопрос для понимания природы символизма – это вопрос о соотношении религии и мистики. Вот что писал Блок в своей заметке «Религия и мистика» из «Записной книжки» (январь 1906 года): «Мистика проявляется наиболее в экстазе (который определим как заключение союза с миром против людей). Религия чужда экстазу (мы должны спать и есть и читать и гулять религиозно): она есть союз с людьми против мира как косности... <...> Из мистики вытекает истерия, разврат, эстетизм. Но религия может освятить и мистику. Краеугольный камень религии – Бог, мистики – тайна. Мистика требует экстаза. Экстаз есть уединение. Экстаз не религиозен. Мистики любят быть поэтами, художниками. Религиозные люди не любят, они разделяют себя и свое ремесло (искусство). Мистики очень требовательны. Религиозные люди – скромны. Мистики – себялюбивы, религиозные люди – самолюбивы» (цит. по: Мочульский, 1997, с. 80–81). Приведенные суждения Блока не только любопытны в плане интересующей нас темы, но и поучительны вообще, безотносительно к истории символизма. Но они во многом проясняют внутреннюю трагедию символизма.

Тяжелая психическая болезнь, поразившая поэта весной 1921 года и ставшая причиной его преждевременной смерти, выражалась, как свидетельствуют мемуаристы, в целой серии беспричинных вспышек бешенства. «Летели на пол, вдребезги разбиваясь о стены, пузырьки с лекарствами. Блока вдруг стали приводить в иступление вещи. Он в щепы сломал несколько стульев, разбил кочергой стоявший на шкафу бюст Аполлона», – замечает современный биограф поэта. Интересно, что последнее Блок объяснял жене следующим образом: «А я хотел посмотреть, на сколько кусков разлетится эта жирная рожа» (цит. по: История рус. литературы, 1995, с. 485). Мы так подробно останавливаемся на фактах личной биографии поэта, по сути – даже на клинической истории его болезни, чтобышний раз подтвердить очевидный для русского символизма тезис «Жизнь и поэзия – одно», который заключается в том, что искусство становится жизнью, а сама жизнь – продолжением искусства. В этом смысле сломанный бюст Аполлона – бога искусства и поэзии – символическое выражение полного расчета поэта с миром жизни и творчества, ознаменование трагедии художника, того, что Д. Андреев назовет «падением вестника» (см.: Андреев, 1992, с. 397–411).

Правда, у этой творческой драмы была и другая сторона: стихотворение «Пушкинскому Дому» (датировка его по новому стилю «11 февраля 1921 г.» совпадает с днем памяти великого поэта) может рассматриваться как верность Блока гуманистическим заветам русской классической литературы и, в первую очередь, ее аполлоническому началу, воплощенному в поэзии Пушкина:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук –
Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук.

Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

Преодолевшие символизм

Третий этап развития русского символизма, как принято считать, ознаменован ситуацией чуть ли не перманентного кризиса символистского мироощущения. Но кризис этот не следует понимать как нечто однозначно отрицательное. Кризис символизма (во всяком случае в первой половине 1910-х годов) – явление достаточно позитивное, возникающее на рубеже двух стадий символистского движения – тезы и антитезы (в блоковском смысле этих терминов). Такой, условно говоря, кризис плодотворен и исторически закономерен, без него просто-напросто не были бы раскрыты возможности дальнейшего развития символизма – особенно на стадии антитезы. «При таком положении дела, – замечает Блок, как всегда на своем символистском языке, – и возникают вопросы о проклятии искусства, о “возвращении к жизни”, об “общественном слу-

жении”, о церкви, о “народе и интеллигенции”. Это – совершенно естественное явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры <...>Так, например, в период этих исканий оценивается по существу русская революция, то есть она перестает восприниматься как полуреальность, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто “нас захватила революция”, мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах» (Блок, 1989, с. 250–251).

Кризис символизма подогревался не только изнутри, но и снаружи – многочисленными нападками на него представителей нарождающегося *акмеистического* движения, или художников, по словам В. М. Жирмунского, «преодолевших символизм» (см.: Жирмунский, 1997, с. 106–133). Таким образом, разобраться в теории и эстетике акмеизма становится важной и насущной задачей, коль скоро мы хотим ответить на вопрос о судьбе русского символизма в 1910-е годы.

Одна из важнейших деклараций нового акмеистического течения – статья Н. С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (1913). Само заглавие теоретического трактата указывает, казалось бы, не на разрыв с традицией отцов, а на непосредственную культурную преемственность этих двух литературных направлений. «На смену символизма, – провозглашает Гумилев, – идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм (от слова *асте* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» (Гумилев, 1990, с. 55). На фоне уже рассмотренной статьи Блока 1910 года «О современном состоянии русского символизма» теоретическая

работа Гумилева кажется по-ученически самонадеянной и даже вторичной: какое, к примеру, «более точное знание отношений между субъектом и объектом» могли иметь в виду акмеисты, о каком «мужественно твердом и ясном взгляде на жизнь», якобы не известном символизму, могла идти речь и как вообще, находясь вне символизма, можно было ответить «на все поставленные им (символизмом. – О. З.) вопросы»? Цели идеального жизнестроительства, духовного преображения мира, в том числе и известный призыв Блока к «подвигу мужественности», – что вообще могло быть выше и грандиознее этих поставленных перед русской культурой именно символизмом задач? Думается, что Блок имел все основания считать идущих на смену отцам-символистам молодых представителей акмеистического движения, так называемых «гумилят» во главе с Н. С. Гумилевым, не столько своими учениками и последователями, сколько отступниками и ренегатами, знаменующими возврат к первой стадии символизма, идущей, как мы уже знаем, под знаком французской школы и потому ограниченной задачами литературной риторики (см. об этом подробнее: Блок, 1989, с. 372–380).

Теория и эстетика акмеизма представляет собой ревизию основных тезисов символизма, причем характерно, что поначалу эта ревизия возникает изнутри самого символистского движения. В этом плане особенно показательна работа М. Кузмина «О прекрасной ясности» (1910). Провозглашенный им принцип *кларизма*, или *аполлонический взгляд на искусство* (по словам самого автора, «разделяющий, формирующий, точный и стройный»), полемически направлен против «туманности» символистского искусства. Примечательно, что слово «туман» – одно из самых употребительных в поэзии Блока. По подсчетам Л. Красновой, в 1-м томе лирики это слово встречается 87 раз, во 2-м томе – 61, а в 3-м томе – 60 раз (см.: История рус. литературы, 1995, с. 154). Заключительное резюме из статьи М. Кузмина принимает следующий вид: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют. Лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, – и вы найдете секрет дивной вещи – *прекрасной ясности* – которую назвал бы я “кларизмом”» (цит. по: Русская литература, 1991, с. 491–492).

«Два голоса»: Гумилев и Ахматова

Акмеизм начинает расцениваться как **возврат** из мира абстрактных, символических идей в мир материально-вещественных предметов. Как скажет Гумилев, «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» (Гумилев, 1990, с. 56). Акмеисты будут стараться лишить слово текучести смыслов, вернуть ему утраченную самоценность, систему конкретных лексических значений (ведь слово у символистов выступало не само по себе, а своего рода *медиумом*, тайным посредником между психологическим миром личности и высшим, трансцендентным началом, областью Абсолюта).

Уже в стихотворении 1905 года с примечательным названием «Пророки» Гумилев вступит в полемику с открыто тенденциозным и профетическим пафосом современной ему поэзии. Ирония автора особенно ощутима в заключительной строфе, критически направленной против символистского велеречия, профанации современным пророком тайного религиозно-оккультного знания:

Он говорит, что мир не страшен,
Что он Зари Грядущей князь...
Но только духи темных башен
Те речи слушают, смеясь.

В более позднем стихотворении «Мои читатели» (1921), являющемся своего рода программным заявлением, декларацией художника, Гумилев поставит себе в заслугу именно то, что не надоедал читателю «многозначительными намеками / На содержимое выеденного яйца». Не случайно в статье 1913 года свою эстетическую позицию поэт определяет как поэтику *умолчания*: «...непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. ...Все попытки в этом направлении – нецеломудренные» (Там же, с. 57).

При этом необходимо отметить, что сам Гумилев и другие адепты акмеизма не отбросят лучшие завоевания символизма, а только их творчески переосмыслят. Поздние стихотворения Гумилева – такие, как «Слово», «Душа и тело», «Шестое чувство», «Заблудившийся трамвай» и др., не могут быть правильно поняты вне традиции русского символизма – с его теургическим пафосом и оккультно-гностическими исканиями. По словам поэта, **«всегда помнить о непознаваемом»** (а не это ли основной тезис символистской поэзии? – О. З.), но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными

догадками – вот принцип акмеизма (и, добавим от себя, основа его целомудренной ясности. – О. З.)» (Гумилев, 1990, с. 58).

В финале уже упоминаемого нами стихотворения Гумилева «Мои читатели» появляется мотив смерти и посмертного воздаяния, выдержанный в тонах мужественного, христианского мироощущения:

А когда придет их (читателей) последний час,
Ровный, красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда.

«Простые и мудрые слова» в контексте акмеистического миропонимания противостоят сложным, мудреным словам символистской поэзии. Простота и мудрость (достаточно вспомнить знаменитое ахматовское стихотворение «Я научилась просто, мудро жить...») – это то, что в первую очередь отличает эстетические установки акмеизма от символистской ориентации на «невыразимое» и трансцендентное. Но достигаются эти «простота» и «мудрость» только религиозным отношением к миру, органическим существованием в рамках *христианской традиции*. Чтобы убедиться в этом, обратимся к уже упомянутому стихотворению Ахматовой:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утолить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Для акмеистической поэтики Ахматовой характерны сдержанность чувств лирической героини (даже внутренняя душевная тревога оценивается ею не иначе как «ненужная»), «причастность субъективного – объективному» (В. И. Тюпа), что выражается в насыщенности стихотворения «домашней семантикой» (ср.: «лопухи в овраге», «пушистый кот» с умильным мурлыканьем, «башенка озерной лесопильни», «крик аиста, слетевшего на крышу»). Поэтому и стихи о тленной жизни, «тленной и прекрасной» (как уточняет сама Ахматова), получаются веселыми – совсем как у Пушкина: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять». Но можно сказать, что Ахматовой удастся преодолеть даже пушкинский скепсис насчет «равнодушной природы»: мироздание для нее наполнено Божественным светом и теплом (отсюда домашние образы «пушистого кота» и «аиста, слетевшего на крышу»), оно телеологически оправданно (стихотворение по своему эмоциональному строю напоминает молитву). Не случайно Ахматовой оставались чужды интеллектуально-философские системы символизма (как и Пушкину – модная в свое время система пантеизма), но в то же время по отношению к миру и в общении с людьми она – *православная христианка*. Об этом Ахматова прямо призналась в разговоре с С. К. Островской: «И теософию, и антропософию не люблю... все это мне чуждо. Я, как православная христианка, отрицаю это, осуждаю и не понимаю» (цит. по: Струве, 1992, с. 244).

Отмеченные черты типичны именно для «конвергентного типа сознания» или особого строя *гетеролиризма*, когда «жизнь одного человека всегда так или иначе освещена взглядом другого» (см.: Тюпа, 1998, с. 130). Поэтому не случайно в финале стихотворения проявляются зачатки диалогической ситуации, в которой лирическая героиня раскрывается уже через обращение к другому («чуждому») сознанию: «И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу». Для Ахматовой вообще органично и естественно общение с человеком. Связь с культурой, с природой, с Богом осуществлялась ею, как заметил Н. Струве, «обязательно через посредство другого <...> “Ты” ей необходимо для выделения гармонии, для осуществления связи с миром <...>... Она (Ахматова. – О. З.) целиком антропоцентрична» (Струве, 1992, с. 241).

Русский эллинизм: эстетическая теория О. Мандельштама

Для понимания акмеизма, его точек соприкосновения и расхождения с теорией символизма, отдельного разговора заслуживает эстетическая позиция О. Э. Мандельштама, выраженная в целом цикле его статей 1910-х – начала 1920-х годов: «Утро акмеизма», «О собеседнике», «Слово и культура», «О природе слова». Сомнительному в основе своей принципу адамизма («Как адамисты, – отмечал Гумилев, – мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас звериного, в обмен на неврастению» (Гумилев, 1990, с. 57)) Мандельштам противопоставляет принцип *культурной памяти*. По воспоминанию современника, поэту принадлежит следующее афористическое определение, сделанное, правда, уже в иную историческую эпоху 30-х годов: «Акмеизм – это была тоска по мировой культуре» (Мандельштам, 1987, с. 298).

Мандельштам исходит из важнейшей реальности в поэзии – из реальности слова как такового. Проблема поэтического слова – вообще основной вопрос эстетики Мандельштама. Осуществляемая им критика символизма во многом напоминает полемику младосимволистов, входящих в литературу, как мы помним, также с критикой старшего поколения. «Русский символизм, – констатирует в некоторой запальчивости Мандельштам, – не что иное, как запоздалый вид наивного западничества, перенесенного в область художественных воззрений и поэтических приемов» (Там же, с. 174). И западничество это, по мнению поэта, состоит в первую очередь в измене принципу *эллинизма*, в забвении коренной природы русского языка – этой *звучащей и говорящей плоти*. На место «живой поэзии слова-предмета» символизм принес «болезненную водянку мировых тем». Поэтому-то Мандельштам и не скупится на негативные определения, называя такой символизм (символизм Бальмонта, Брюсова и А. Белого) «мишурным», «нарочитым», «ложным», «родовым», «экстенсивным» и даже «хищническим». В качестве позитивных фигур среди символистов он выделяет следующие: Блока – за органичность его творческого развития, И. Анненского и Ф. Сологуба – за искреннюю силу отречения и «науку мужества и любви», В. Иванова – за его последовательное «культуртрегерство» и византийско-эллинический мир поэзии.

По Мандельштаму, «вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона». Поколение новых поэтов, представителей акмеистического движения, он называет даже «молодыми символистами», противопоставляя их деятелям лжесимволизма. «У читателя короткая память, – иронически замечает Мандельштам, – он этого не хочет знать. О желуди, желуди, зачем дуб, когда есть желуди!» (Мандельштам, 1987, с. 45). Не напоминает ли этот иронический возглас поэта XX века известное замечание Пушкина о Жуковском, высказанное также в критической ситуации литературной полемики: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались? <...> Ох! уж эта мне республика словесности. За что казнит, за что венчает?» (Пушкин, 1979, X, с. 94).

Однако, по Мандельштаму, родовой природе символизма поэзия нового поколения противостоит как «царство личности, поэтической особи», иными словами, как явление глубоко индивидуальное. И прежде всего это касается нового понимания природы символа. Грех профессионального символизма Мандельштам усматривает в создании враждебных человеку, лишенных истинного жизненного наполнения символов, которые образуют своего рода «чучельную мастерскую» («образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием») (Мандельштам, 1987, с. 65). В то же время, как утверждает поэт, «нет никакой разницы между словом и образом». Заметим, что этот тезис реабилитирует слово в поэзии и полемически направлен против недооценки слова и образа в эстетике символизма. Отсюда вытекает и особое акмеистическое понимание символа: «В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом» (Мандельштам, 1987, с. 64).

Заметим также, что акмеизм выступает как реакция на романтические тенденции символизма, как своего рода *неоклассицизм*. Может даже показаться парадоксальным, но Мандельштам сближает символизм (так же, как и футуризм) с революционным движением «Бури и натиска», противопоставляя ему акмеизм как органическую национальную форму поэзии, развивающуюся «в лоне общей материнской стихии языка». Для поэта оказывается особенно важна в акмеизме его культурно-историческая миссия. Отсюда следующее сравнение: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху». Отсюда же и тра-

гическое пророчество Мандельштама: «В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание» (Мандельштам, 1987, с. 40, 41). Прибегая к возвышенному образу Божественной эвхаристии, поэт, по сути, обосновывает идею *причастия* через слово памяти всей мировой культуры.

Вместо символистской метафоры устремления в пустое и бездонное небо Мандельштам выдвигает образ камня (возможно взятый из поэзии Тютчева), переосмысляя его как основное орудие культурного строительства. Материальное выдвигается на первый план, трансцендентное же возникает только в связи с материальным, и не иначе как нерешенная проблема. Вспомним у Тютчева:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
Иль был низринут волею чужой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

«Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» (Там же, с. 169), – констатирует Мандельштам генезис и задачи акмеизма. Вообще аналогии с архитектурой и «духом строительства» становятся ведущими в акмеистической эстетике. «Символисты были плохими домоседами, – продолжает свою мысль Мандельштам. – Они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью своих категорий построил Кант (вспомним, как лирический герой Блока пытался преодолеть власть этих априорных форм человеческого сознания. – О. З.). Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец» (Мандельштам, 1987, с. 169–170). По сути, главная цель акмеистической поэзии и состоит в самом процессе *обживания* мировой клетки пространства, в его *одомашнивании*, что заключается в «сознательном окружении человека утварью вместо безразличных предметов», в «очеловечении окружающего мира, согревании его тончайшим телеологическим теплом» (Там же, с. 64). Не случайно на место «каменя» (холодного и грубого) приходит у Мандельштама дерево (живое и легкое):

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

<...>

Вбивайте крепче сваи,
Стучите молотки,
О деревянном рае,
Где вещи так легки.

Категория «время» – основная в философии символизма. Акмеизм же освобождается от времени (отсюда его заветная мечта о «деревянном рае») и выходит к категории «пространства» (в этом ему, кстати говоря, помогает феноменологический метод Бергсона, рассматривающий «явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их *пространственной протяженности*»). «Таким образом, – замечает Мандельштам, – связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» (Мандельштам, 1987, с. 55). По сути, вся поэтика акмеизма (прежде всего мандельштамовского образца) и состоит в этом «умопостигаемом свертывании» множества культурных смыслов, относящихся к различным историческим эпохам, но одновременно сосуществующих в «чудовищно-уплотненной реальности» художественного произведения наподобие свернутых створок веера.

Стихотворение О. Мандельштама «С веселым ржанием пасутся табуны...»: опыт интерпретации

В подходе именно к акмеистическим текстам особенно наглядно может быть продемонстрирована продуктивность *интерпретации*, или толкования, смысла произведения сквозь призму других текстов русской классической поэзии. Контекстом по отношению к отдельному анализируемому стихотворению может выступать достаточно широкий круг читательских ассоциаций. Но следует заметить, что этот широкий круг текстов далеко не случаен и сам выбор его может быть мотивирован исключительно логикой образно-смысловой структуры анализируемого стихотворения. Контекст есть тоже

явление более или менее строго оформленное и системно упорядоченное. Что может предохранить исследователя от бесконтрольной свободы ассоциаций и опасного уклонения в волюнтаризм, так это *системно-контекстуальный* подход.

Методику такого подхода на материале поэзии О. Э. Мандельштама разработал известный исследователь поэзии Б. М. Гаспаров. Он прекрасно осознавал опасность растворения текста в культурном контексте (своего рода деконструкции текста). «Чем дальше продвигается исследователь в изучении культурного континуума, аккумулированного и отпечатавшегося в тексте, – предупреждал Б. М. Гаспаров, – тем шире и неопределеннее становятся границы того, что может и должно быть принято во внимание в качестве значимых компонентов, необходимых для анализа и понимания данного текста; ощущение текста как цельного построения постепенно теряется, границы и очертания предмета исследования растекаются в бесконечность» (Гаспаров, 1993, с. 278). Однако, несмотря на то, что сам процесс отбора и иерархии значимых для данного текста культурных компонентов не может быть строго ограничен и регламентирован, все-таки, по словам того же ученого, «...открытость материала, вливающегося в текст, не только не отменяет принцип единства и целостности, но, напротив, способствует выявлению этого свойства текста... <...> Сколь бы разнообразен и бесконечно обширен ни был этот материал, он оказывается “запертым” в рамке того, что мы осознаем как “текст”. <...> Но в тексте сам факт нахождения многообразных компонентов смысла под одной рамкой делает их взаимодействие неизбежным и необходимым. В этой своего рода семантической “камере” каждый попадающий в нее элемент вступает в непосредственную связь с множеством таких элементов, с которыми он никогда бы не вступил в контакт вне данной неповторимой и уникальной конфигурации данного, неповторимого и уникального целого. Происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциалы значения и смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса» (Там же, с. 284).

Отличительная черта поэтического текста – повышенная мера связности всех его структурно-семантических компонентов. «Затем-

ненность» смысла, которая в новейшей поэзии становится определяющей эстетической установкой автора, может показаться, ослабляет структурные отношения и семантические связи внутри текста. Но в то же время ориентация поэта на культурный континуум и ассоциативную память читателя приводят к тому, что недостающие связи не только восстанавливаются в процессе взаимного обмена, но, более того, интенсифицируются и лавинообразно нарастают. «Чем более повышается “давление” материала, спрессованного в герметической рамке текста, – отмечает Б. М. Гаспаров, – тем более мощно текст заявляет о себе как о единстве, в котором этот материал конденсируется и переплавляется» (Гаспаров, 1993, с. 285).

Сказанное в теории можно было бы продемонстрировать в анализе конкретного стихотворения Мандельштама. Ибо именно данный поэт в своей художественной практике доводит до предела контекстуальные возможности искусства слова. Свои произведения он специально строит с таким расчетом, чтобы их дешифровка осуществлялась в системе координат, заданных культурным континуумом. По мнению современного американского исследователя О. Ронена, в поэзии Мандельштама (даже последовательнее, чем у его друзей) активизируется «поэтический и семантический потенциал, накопленный словом за всю историю его бытования в других поэтических контекстах» (Ронен, 1992, с. 518). В качестве примера такой «чудовищно-уплотненной реальности» текста, наиболее показательной для эстетики акмеизма, выберем стихотворение Мандельштама «С веселым ржанием пасутся табуны...» из книги «Камень»:

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавчиной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынной тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты –
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;
Мне осень добрая волчицею была,
И – месяц Цезаря – мне август улыбнулся.

Восприятие мандельштамовского стихотворения осложняется за счет свободного пересечения, а точнее, даже совмещения, двух планов: современного (стихотворение написано в 1915 году) и историко-культурного (Рим Цезарей, «золотой век» мировой цивилизации). Каждое слово и образ у Мандельштама, по меткому выражению Т. И. Сильман, превращается в ««двуликого Януса» с двумя “профилями”, глядящими в противоположные стороны: назад и вперед» (Сильман, 1977, с. 164). Так, «сухое золото» осенних листьев выступает написанием о золотом веке классической весны, а осенняя ржавчина становится «коррозией» боевой римской славы. Месяц август вызывает устойчивую ассоциацию с императором Цезарем Октавианом-Августом (по латыни «август» означает «величественный» с оттенком «священного»; именем императора Августа был назван месяц его смерти).

Основная тема стихотворения – осенние раздумья поэта. Ближайший контекст данной темы – «Осень» Пушкина и «Осень» Боратынского. Строка «Средь увядания спокойного природы» прямо уводит к пушкинскому признанию «Люблю я пышное природы увяданье». Но у Мандельштама тема осени переводится из природного плана в сферу культуры, и в этом отношении он ближе к Боратынскому с его метафорическим уподоблением осени природы человеческому возрасту зрелых размышлений: «А ты, когда вступаешь в осень дней, / Оратай жизненного поля...». Более того, не только «сумрачный» Боратынский, но и барочный Державин отзываются в стихотворении Мандельштама. Строчка «Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина», по всей видимости, прямой отклик на предсмертную «Грифельную оду» Державина:

Река времен в своем стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!

Интересно, что слово «стремнина» означает «обрыв, крутизна, пропасть, бездна», а также «быстрина течения». Словарь В. Даля даже фиксирует устойчивое словосочетание: «Века низзринулись в стремнину вечности» (см.: Даль, 1991, IV, с. 338). Звукосемантическая близость мандельштамовской «стремнины» и державинского «стремленья реки времен» может показаться поразительной. Однако нельзя не видеть, что общий строй стихотворения Мандельштама полемически направлен против трагического скепсиса Державина. Как это ни покажется странным, но именно в Пушкине Мандельштам находит опору для духовного противостояния – историческому времени и судьбе.

Мандельштам вообще любит «эллиптические цитаты-загадки» (О. Ронен), и не случайно самые распространенные из них приходится на пушкинскую поэзию. Наиболее очевидные случаи цитирования: «Я вспомню Цезаря прекрасные черты» (что уводит к «милым чертам» из знаменитого «Я помню чудное мгновенье...») и «Да будет в старости печаль моя светла» (прямая параллель «светлой печали» из пушкинского «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»). Но есть и менее очевидные случаи «эллиптического» цитирования, разгадать которые оказывается значительно труднее. Обращение Мандельштама к уже отмеченному кавказскому стихотворению Пушкина, с нашей точки зрения, симптоматично. Тема Кавказа для Пушкина в период его южной ссылки и позднее ассоциировалась с темой поэтического побега-изгнания, а древний берег Тавриды воспринимался в своей непосредственной близости к истории античной цивилизации. Стихотворение Пушкина «Кавказ» (1829), на наш взгляд, проясняет культурный смысл одного образа у Мандельштама, который без этого мог бы показаться совершенно проходным и элементарным. Речь идет о «веселом ржании» табунов, пасущихся в долине, – образе-мотиве, прямо уводящем к «веселым долинам» пушкинского стихотворения. Но только ползающих по злачным стремнинам овец Мандельштам заменил на конный табун: не напоминание ли это о славной римской коннице? Кстати заметим, что и образ овец у Мандельштама сохраняет всю свою значимость для римской темы: «старухи-овцы – черные халдеи» появятся в другом стихотворении этого же года «Обиженно уходят на холмы...»

Особенно загадочным предстает в стихотворении образ императора Цезаря: «Я вспомню Цезаря прекрасные черты – / Сей профиль женственный с коварною горбинкой!» Черты императора почему-то названы не только прекрасными (что было бы понятно, исходя из идеала классической гармонии), но и женственными, к тому же, как мы уже определили, сами стихи о Цезаре поданы в сопровождении пушкинской реминисценции из любовного стихотворения «Я помню чудное мгновенье...». С нашей точки зрения, объяснить подобную странность могла бы А. Ахматова, скрытую аллюзию, зашифрованную отсылку к образу которой содержит анализируемый текст. Двусторонние метафоры Мандельштама – «двуликие Янусы», а точнее, даже не метафоры, а метаморфозы (по мнению О. Ронена, «некие гибриды метафоры и метонимии» (Ронен, 1992, с. 518)). Поэтому они оставляют за собой возможность различного понимания, по крайней мере – двойной интерпретации. Царственная осанка и классический профиль Ахматовой с не менее выразительной «коварной горбинкой» всем известны. Годом раньше Мандельштам напишет стихотворение «Ахматова», в котором возведет ее образ к античной Федре, правда, в расиновском варианте (поэтому отсюда и «ложно-классическая шаль»). Для Мандельштама Ахматова – трагическая героиня, которой, по его собственному признанию, «все муки Данта суждены». Связь ахматовского образа с темой противостояния судьбе особенно близка и дорога поэту. Не случайно в тексте его стихотворения находим еще одну аллюзию – на этот раз скрытую отсылку к судьбе римского поэта Овидия.

Именно при Августе на берег Черного моря, на самую окраину империи, был сослан поэт Овидий Назон. «Коварная горбинка» в женственном профиле императора оборачивается, таким образом, коварством самой судьбы, как известно, далеко не благосклонной ко всем поэтам, будь то Овидий, Данте, Пушкин, Ахматова или сам Мандельштам. Настоящим заклятием от трагических превратностей судьбы звучит строка «Да будет в старости печаль моя светла». Именно с нее начинается обретение поэтом внутреннего спокойствия и гармонии.

В жанровом отношении стихотворение Мандельштама – классический образец элегии, выполненный александринами, или стихами строго цезурованного 6-стопного ямба. Эмоция «светлой пе-

чали» наиболее соответствует природе элегического состояния. Не случайно следующая строка «Я в Риме родился, и он ко мне вернулся» выделяется на общем фоне более энергичным и волевым характером мужской цезуры (случай единственный на все стихотворение). «Добрая осень» выступает по отношению к поэту так же, как легендарная волчица, вскормившая, по преданию, основателей Рима – Ромула и Рема (заметим, что Ромул известен как первый царь Рима, поэтому даже в Августе видели второго Ромула). Последняя строка «И – месяц Цезаря – мне август улыбнулся» звучит уже полным примирением с судьбой, поражает ощущением достигнутого состояния гармонии и покоя. Не просматривается ли в образно-эмоциональном строе этой строки «эллиптическая цитата-загадка» из знаменитой пушкинской «Элегии», созданной в самом начале Болдинской осени: «И может быть – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной»?

Вместо заключения

Подводя итог нашим размышлениям о путях развития русской лирической поэзии 1890–1910-х годов, необходимо подчеркнуть, что нас интересовала *эволюция* лирического рода литературы, *концептуальная логика* поэтического «языка» в один из самых напряженных по своим духовным и эстетическим исканиям исторических периодов. Главную цель мы видели в том, чтобы рассмотреть основные этапы развития русского символизма (и связанных с ним течений) как наиболее значительных достижений культуры Серебряного века.

Чаще всего поэзию указанного периода пытаются представить как нечто *дискретное*, состоящее из противоборства отдельных конкурирующих направлений: будь то символизм, акмеизм или футуризм. Все это, с нашей точки зрения, только запутывает восприятие литературного процесса. Не об этом ли писал в свое время Мандельштам: «Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя. <...> ...Читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой» (Мандельштам, 1987, с. 45)? По сути, те же самые слова приходится повторять и сегодня, но с одной единствен-

ной поправкой: под указанным Мандельштамом читателем следует иметь в виду современного российского школьника, во многом дезориентированного в плане как эстетической теории, так и истории русского символизма.

Сложность заключается еще и в том, что акмеизм, в отличие от символизма (особенно символизма младшего поколения), не вырабатал сколько-нибудь единых эстетических принципов. По сути, речь должна идти не об одном направлении, а сразу же о нескольких вариантах акмеизма – вариантах Н. С. Гумилева и С. Городецкого, О. Э. Мандельштама и А. Ахматовой. Применительно к уже указанным поэтам, а также к таким персоналиям, как М. Кузмин и В. Ходасевич, точнее было бы даже говорить о неповторимых творческих индивидуальностях, о так называемой «органической поэтике» (термин Мандельштама), нежели о единой, законченной в себе эстетической теории акмеизма. Ко всему прочему, проблема внутренней эволюции (что мы наблюдали на примере поэзии Мандельштама) серьезно осложняет поставленную задачу.

В силу указанных причин есть все основания полагать, что акцентирование внимания именно на единстве и органической целостности поэзии рубежа веков, а также установление неких общих закономерностей ее эволюционного развития могут сослужить более важную службу современному читателю, нежели нескончаемые разговоры о борьбе поэтических направлений и о постоянной смене поэтической моды.

Проследивая общий ход эволюции русской поэзии – от символизма к акмеизму – мы выходим к пониманию очень важных закономерностей историко-литературного развития. Поэтическая эволюция не есть механический процесс, вытянутый в единую линию и представляющий непрерывную смену одних литературных форм и направлений другими. Скорее всего, это процесс *циклический*, в котором на смену революционным преобразованиям идейно-тематического плана приходит известная стабилизация выработанных средств и приемов.

Уже при самом своем зарождении символизм обнаружил некоторые внутренние противоречия, ставшие конструктивными и для всего его последующего развития, а именно действие двух взаимоисключающих тенденций: с одной стороны, парнасской ясности и неоклассической стройности, а с другой – импрессионистической

размытости и туманности романтизма. Известный литературовед В. М. Жирмунский назвал это двумя типами поэтического творчества, проявляющимися независимо от конкретной исторической эпохи: соответственно поэзией *классической* и *романтической* (см.: Жирмунский, 1977, с. 134–137). Процесс одновременного притяжения и отталкивания, наследования традиции и разрыва с ней мы наблюдали в отношениях младосимволистов к представителям старшего символистского поколения. То же самое, как мы имели возможность убедиться, было характерно и для отношения группы акмеистов к своим идейным «отцам» – символистам. И в том и в другом случаях проявляются не полные ревизия и отказ от принципов своих предшественников, а лишь избирательный подход к ним и их творческая переоценка.

Материал спецкурса, предполагающий знакомство с многочисленными творческими индивидуальностями – признанными классиками поэзии XX века, актуализирует не только проблему их несомненных эстетических достоинств, но и отдельных идейных, стилевых и других «просчетов» и «недостатков», на самом деле – индивидуальных художественных манер, органически перетекающих в достоинства. В этом плане представляет интерес ироническое (оно же и апологетическое) стихотворение современного поэта А. Кушнера «Наши поэты»:

Конечно, Боратынский схематичен.
Бесстильность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Аненнского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость – вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат...
Какое счастье – даже панорама
Их недостатков, выстроенных в ряд!

В качестве практического итога знакомство с поэзией символизма предполагает также выработку и обоснование конкретных методов анализа и интерпретации, наиболее адекватных самой природе лирической поэзии нового времени. Ибо должно быть понятно, что

вне достижений и творческой эволюции русского символизма (и связанного с ним акмеизма) – этого материнского лона искусства нового времени – нет и не может быть правильного понимания всей русской поэзии XX века.

Контрольные задания

1. Дайте определение понятию «символ». Найдите в известных вам стихотворениях русских поэтов примеры символов.
2. Объясните термин «символизм» и хронологические рамки обозначаемого им явления.
3. Назовите наиболее ярких представителей русского символизма. Подготовьте выразительное чтение стихотворения одного из поэтов.
4. Ознакомьтесь с несколькими переводами одного и того же стихотворения французского поэта-символиста, выберите для выразительного чтения наиболее понравившийся текст, постарайтесь обосновать свой выбор.
5. Принимая во внимание критику символизма Л. Толстым и В. Соловьевым, определите модель, по которой можно было бы пародировать стиль старших символистов.
6. Осуществите системно-контекстуальный анализ стихотворения И. Анненского «Трактир жизни» (из книги «Тихие песни»), принимая во внимание контекст пушкинской «Телеги жизни» и тючевского «Кончен пир, умолкли хоры...».
7. Отметьте особенности субъектной организации и символический уровень образности в стихотворении И. Анненского «Смычок и струны» (из книги «Кипарисовый ларец»).
8. Сравните логику индивидуального творческого развития А. Блока и Андрея Белого, найдите точки пересечения и расхождения.

-
- Аверинцев С. С. Символ художественный // Эстетика: Словарь. М., 1989.*
Андреев Д. Л. Роза мира. М., 1992.
Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 5.
Блок А. А. О литературе. 2-е изд., доп. М., 1989.
Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения, проза: Пер. с фр. М., 1998.
Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.
Гаспаров М. Л. Избр. труды. Т. 2. О стихах. М., 1997.
Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991.
Жирмунский В. М. Избр. труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

История русской литературы, XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995.

- Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи. М., 1987.
- Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 536.
- Мочульский К. В.* Александр Блок // Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М., 1997.
- Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 10. Л., 1979.
- Ронен О.* Осип Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. произведений: Стихотворения. М., 1992.
- Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрестоматия. Л., 1991.
- Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977.
- Соловьев В. С.* Русские символисты // Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990.
- Струве Н.* Бог Ахматовой // Струве Н. Православие и культура. М., 1992.
- Толстой Л. Н.* Что такое искусство? М., 1985.
- Тюпа В. И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
- Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
- Штайн К. Э.* «Тоска по вечности» М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4. Ставрополь, 1997.

В. С. Рабинович

ТРАГЕДИЯ «СМЕРТЕЛЬНЫЕ МЕЧТЫ» В ПОЭЗИИ А. БЛОКА

Так уж получилось, что первая половина жизни Александра Блока пришлась на последнее десятилетие XIX века, а вторая половина – на первое десятилетие века XX. Разумеется, это всего лишь совпадение, и все же – в самом деле Блоком в прямом смысле этого слова соединяются два столетия русской истории, русской культуры и русской поэзии. Творческий путь Блока очень неоднороден, неоднозначен, на этом пути было много духовных «переломов», и тем не менее этот путь обладает удивительной внутренней цельностью. Даже первоначальное приятие Блоком революции Октября 1917 г., воплотившееся в поэме «Двенадцать», органически вытекало из всего его духовного опыта. Точно так же, как не менее органически вытекало из его же духовного опыта последующее внутреннее проклятие того, во что он поверил (не случайно ведь после «Двенадцати» и «Скифов» Блок практически ничего не писал).

Родился Блок в 1880 году. О среде, в которой он формировался, лучше всего могут сказать слова самого Блока: «Ведь я с молоком матери впитал в себя дух русского гуманизма». Мать Блока – урожденная Бекетова. Род Бекетовых впитал в себя богатые культурные и либерально-гуманистические традиции. Дед Блока по этой линии – известный ученый Бекетов – последний выборный ректор Санкт-Петербургского университета. Это человек, которого можно охарактеризовать словами Блока из поэмы «Возмездие»:

Глава семьи – сороковых
Годов соратник. Он поныне

в числе людей передовых
хранит гражданские святыни.
Он с николаевских времен
Стоит на страже просвещения.
Но в буднях нового движения
немного заплутался он.

Что касается отца Блока, то взаимоотношения с ним озаряли судьбу поэта трагическим отсветом. Отношение поэта к линии Блоков было вообще очень сложным. Блок говорил: «Мне было бы страшно, если бы у меня были дети... Пускай уж мной кончится хоть одна из блоковских линий – хорошего в них мало». Фон Блок – основоположник династии чиновников-бюрократов, но уже отец Блока из этой среды «выломился». Отец Блока – это человек, который уже осознал ограниченность, условность тех норм, которые складывались веками. Он вырвался из мира догм, поставил себе целью создать собственную теорию мироздания – но ни к чему позитивному так и не пришел. Вырвавшись из одного мира, он не сумел утвердиться в другом. Это был очень образованный человек, знавший шесть языков, талантливый ученый-юрист, профессор, вначале – очень либеральных убеждений, граничащих с анархическими (его магистерская диссертация «Государственная власть в европейском обществе» была даже приговорена цензурой к сожжению) – и все-таки это был человек с изломанной душой: он так и не смог примирить между собой тот мир, из которого ушел, с миром иных ценностей. Все это он воспринимал очень болезненно. Блок вспоминает о нем: «Во всем душевном и физическом облике его было что-то судорожное и страшное». Под конец жизни отец Блока, оставаясь профессором и деканом, окончательно утратил чувство реальности: он поставил перед собой цель создать целостную теорию мироздания, но так, чтобы его творение обладало особой музыкально-ритмической структурой; кончилось это тем, что его творение превратилось в сплошной шифр, непонятный никому, кроме автора. А создавался этот труд в течение 20 лет. Этот же внутренний разлом сказывался и на его политических побуждениях: в нем уживались бунтарь – и реакционер (он выдвинул незадолго до смерти свою кандидатуру в Думу от черносотенного Союза русского народа). В нем боролись материалист – и религиозный фанатик. Этот надлом сказался и на его

жизни, особенно в последние годы. Вот строки из блоковской поэмы «Возмездие»:

Так жил Отец:
скупцом, забытым
людьми, и Богом, и собой,
Иль псом бездомным и забытым
В жестокой давке городской,
А сам... Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Недаром в скуку, смрад и страсть
Его души – какой-то гений
Печальный залетал порой,
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки,
Он ведал холод за спиной...
И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах –
– Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож.
Всю жизнь его – уже поэта
Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает демон,
Над коим Врубель изнемог...
Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах, холодных и жестоких,
Он видит «Горе от ума».

Подобная концентрация внимания на происхождении Блока не случайна: практически в основе всей его поэзии лежит трагическое столкновение между возвышенными, в чем-то абстрактными идеалами и ценностями, которые были восприняты поэтом с детства, и реальной жизнью, сметающей, топчущей эти идеалы. На разных этапах своего творческого пути Блок по-разному разрешает это противоречие. В юности Блоку удастся противопоставить грубой действительности, в которую поэт только начал входить, «двоемирие» своего мировосприятия; он пытается отгородиться от этого мира стеной

мира абстрактного, стеной сформировавшихся в его душе идеалов. В 1901 году им написано стихотворение (из книги «Стихи о Прекрасной Даме»), где есть такие строки:

Душа молчит. В холодном небе
Все те же звезды ей горят,
Кругом о злате иль о хлебе
Народы шумные кричат...
Она молчит, – и внемлет крикам,
И зрит далекие миры.

Это «двоемирие» в мирозерцании Блока и стало основой сближения его с символистами, прежде всего – младосимволистами, которых объединяла вера в грядущее слияние идеала и реальности. Мирозозрение младосимволистов базировалось на философской системе Владимира Соловьева, которая включала в себя идею Мировой души, которой предстоит раствориться в реальном мире. По мнению Владимира Соловьева, именно Россия идет по пути слияния с идеалом, по пути перехода в Царство Божие, по пути слияния Неба и земли – Бога и человека. В философской системе Владимира Соловьева Блок многое привлекало: и идея грядущего слияния идеала и реальности, и в особенности идея грядущей катастрофы, грядущего апокалипсиса, через который человечество придет к очищению. О трагическом влиянии подобного рода мироощущения на судьбу Блока будет впоследствии вспоминать Зинаида Гиппиус – своего рода предвестием чего-то страшного в его судьбе стали написанные им задолго до 1917 года строки:

О, как паду, и горестно, и низко
Не одолев смертельные мечты.

Блок словно предчувствовал, что в один страшный день он увидит свою мечту, свою Незнакомку даже не «меж пьяными», а в значительно более страшном месте. И в то же время полностью перенести идеальный мир в потусторонние сферы, раствориться в этих сферах, отказаться от мечты о слиянии идеала и реальности Блок не мог, равно как не мыслил он себя вне связи со страшной реальностью: по словам З. Гиппиус, «Блок... и сам хотел “воплотиться”. Он подходил, прикидал к жизни, но когда думал, что входит в нее, соединяется с нею, – она отвечала ему гримасами».

В ранней поэзии Блока (в частности, в его цикле «Стихи о Прекрасной Даме») характерное для младосимволистов стремление уви-

деть объективное воплощение идеала, вера в возможность претворения этого идеала в реальность еще живут.

Белой ночью месяц красный
Выплывает в синеве.
Бродит, призрачно-прекрасный.
Отражается в Неве.
Мне провидится и снится
Исполнение тайных дум.
В вас ли доброе таится,
Красный месяц, тихий шум?

Или:

Стою на царственном пути.
Глухая ночь, кругом огни, –
Неясно теплятся они,
А к утру надо все найти.
Ступлю вперед – навстречу мрак,
Ступлю назад – слепая мгла.
А там – одна черта светла,
И на черте – условный знак.
Но труден путь – шумит вода,
Чернеет лес, молчат поля...
Обетованная земля –
Недостижимая звезда...
Звезда – условный знак в пути,
Но смутно теплятся огни,
А за чертой – иные дни,
И к утру, к утру – все найти!

Но уже в этом цикле в ряде стихотворений присутствует мотив некоего фатального разрыва между идеалом и жестокой, страшной реальностью. Уже в 1901 году Блок пишет:

Я недаром боялся открыть
В непогодную полночь окно.
Как и встарь, привелось отравить,
Что надеждою было полно.
Буду прежнюю думой болеть
В непогодной полуночной мгле,
Но молитвенным миром гореть
И таиться на этой земле.

В непрестанной молитве моей,
Под враждующей силой твоей,
Я хранилище мысли моей
Утаю от людей и зверей.

Этот мотив противостояния двух миров развивается в блоковских циклах «Распутья» (1902–1904) и «Пузыри земли» (1904–1905); в стихотворениях этого цикла намечается попытка увидеть некое откровение в Почве, в таинственных силах природы, в слиянии с этими силами:

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном веселье встречаю весну.
На земле еще жесткой
Пробивается первая травка.
И в кружеве березки –
Далеко – глубоко –
Лиловые скаты оврага
Она взманила,
Земля пустынная!
На западе, рдея от холода,
Солнце – как медный шлем воина,
Обращенного ликом печальным
К иным горизонтам,
К иным временам...
И шишак – золотое облако –
Тянет ввысь белыми перьями,
Над дерзкой красою
Лохмотий вечерних моих.
И жалкие крылья мои –
Крылья вороньего пугала –
Пламенеют, как солнечный шлем,
Отблеском вечера...
Отблеском счастья...
И кресты – и далекие окна –
И вершины зубчатого леса –
Все дышит ленивым
И белым размером Весны.

Блок еще хочет противопоставить грязи мира что-то возвышенное, надмирное – и ищет его в Боге, в природе, в красоте. В этой

связи вспоминается «Незнакомка». Написано стихотворение 24 апреля 1906 года. Здесь Блок противопоставляет миру «окриков пьяных» мир мечты, мир Незнакомки:

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.
И, странной близостью закованный,
Смотрю на темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.
И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные
Цветут на дальнем берегу.
В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Блок, автор «Незнакомки», отнюдь не отмахивается от «весеннего и тлетворного духа», от «детского плача» и от «пьяного чудовища» – он просто сводит в своей «Незнакомке» воедино два мира. Об этом свидетельствует даже построение «Незнакомки». Первые шесть строф – о реальности («По вечерам над ресторанами» и т. д.), вторые шесть строф – это мир Незнакомки («И каждый вечер в час назначенный» и т. д.). А последняя (13-я) строфа – это как бы стык двух миров, реального и воображаемого:

В моей душе лежит *сокровище*,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное *чудовище*!
Я знаю: истина в вине.

Даже рифма здесь говорящая: *сокровище* – *чудовище*. В этом стихотворении два мира трагически противопоставлены. И в то же время Блок-реалист иногда одерживал победу над Блоком-мечтателем. И тогда то, что озарено для Блока светом таинственности и идеальности, в других его же стихотворениях окрашивается иронией. При этом надо иметь в виду, что разочарование поэта в своем идеале (который для него всегда имел женский облик и олицетворялся то в образе Прекрасной Дамы, то в образе Незнакомки)

никогда не было игрой. Зинаида Гиппиус в своем посвященном Блоку эссе «Мой лунный друг» писала: «В то время как Вл. Соловьев, для которого христианство и служило истоком его “провидений”, мог безбоязненно перепрыгивать из одного порядка в другой, мог в “Трех встречах” – самой “несказанной” из поэм – вдруг написать, захохотав, строчку: “Володенька, да как же ты глупа!” – Блок не умел этого. “Она” или сияла ему ровным нѣвечерним светом, или проваливалась вместе с ним в бездну, где уж не до невинных улыбок над собой». В периоды разочарований в своих мечтах Блок довольно часто писал «автопародии». Одна из них («Поэт», июнь 1905) построена по модели разговора некоего папы с некоей дочкой.

...Вот идет глупый поэт.
Он вечно о чем-то плачет.
«О чем?» – «О розовом капоре» –
«Так у него нет мамы?» –
«Есть. Только ему нипочем: ему хочется за море,
где живет Прекрасная Дама».
«А эта Дама – добрая?»
«Да».
«Так зачем же она не приходит?»
«Она не придет никогда:
она не ездит на пароходе».
Подошла ночка,
кончился разговор папы с дочкой.

Тогда же Блок пишет комическую пьесу под названием «Незнакомка». Сюжет здесь следующий: поэт сидит в кабаке среди пьяниц и ждет Ее – Незнакомку, как олицетворение некоего надмирного идеала. Поэт рассуждает перед завсегдатаями кабачка:

И среди этого огня взоров,
Среди вихря взоров, возникает
внезапно, как бы расцветает
под голубым снегом – одно лицо:
единственно прекрасный лик Незнакомки, под густою,
темной вуалью... Вот качаются перья на шляпе...
Вот узкая рука, стянутая
перчаткой, держит шелестящее
платье... Вот медленно проходит она... Проходит она...

На что один из пьяниц отвечает: «И все проходит. И каждому – своя забота».

Кончается же все тем, что «разъяренные дворники» волокут пьяного поэта в участок – и при этом выпускают чисто земные и весьма воинственные крики:

Он посетитель кабачка
И с ним расправа коротка!
Эй, Ванька, дай ему щелчка!
Эй, Васька, дай ему толчка!

Незнакомка все же спускается на землю, но с Поэтом она встретиться не может, так как его в это время волокут вытрезвлять. Итак, Блок грустно иронизирует над своими же идеалами. Блок-реалист постоянно возвращает Блока-мечтателя на землю. А на земле становится все тревожнее.

Близится Русско-японская война. Близятся события 1905–1907 годов в России. Это время приходится на студенческие годы Блока, который учился в Санкт-Петербургском университете на юридическом и историко-филологическом факультетах. Санкт-Петербургский университет рубежа веков был, мягко говоря, не очень подходящим местом для уединения от окружающей реальности. Дошло до того, что когда Блок показал одному из профессоров свои стихи, то профессор этот напрямик заявил: «Стыдно, молодой человек, теперь заниматься такими вещами». Да Блок и сам чувствует, что отгородиться от страшной действительности стеной воображаемого мира становится все труднее. И «страшный мир» все более властно входит в блоковскую поэзию. Вот отрывок из стихотворения «Повесть» (январь 1905 г.) – здесь уже ужасающая реальность встает во всей ее неприкрытости:

В окнах, занавешенных
Сетью мокрой пыли,
Темный профиль женщины
Наклонился вниз.

Серые прохожие усердно проносили
Груз вечных сплетен, усталых стертых лиц.
Прямо перед окнами – светлый и упорный –
Каждому прохожему бросал лучи фонарь.
И в дождливой сети – не белой, не черной –
Каждый скрывался –
Не молод и не стар.

Были как виденья неживой столицы –
Случайно, нечаянно вступающие в луч.
Исчезали спины, возникали лица,
Робкие, покорные унынью низких туч.
И – неожиданно резко – раздались проклятья,
Будто рассекая полосу дождя:
С головой открытой
Кто-то в красном платье
Поднимал на воздух малое дитя...
Светлый и упорный, луч упал бессменный,
И мгновенно женщина, ночных веселий дочь,
Бешено ударилась головой о стену,
С криком иступленья, уронив ребенка в ночь.
И столпились серые виденья мокрой скуки,
Кто-то громко ахал, качая головой.
А она лежала на спине, раскинув руки,
В грязно-красном платье на кровавой мостовой...

Хотя и здесь тоже Блок пытается противопоставить «кровавой мостовой» страшной реальности нечто относящееся к другому измерению:

Но сверху сомнительно молчали стекла окон,
Плотно-белый занавес пустел в снегу дождя.
Кто-то гладил бережно ребенку мокрый локон,
Уходил тихонько. И плакал, уходя...

Здесь уже господствует мир реальный.

Поэт Н. Клюев, пожалуй, очень точно определил состояние Блока при столкновении с реальностью: «Мне слышно, что Вам тошно от наружного зла в жизни – это тоже знак благополучия, и радуюсь этому я высоко. Желаю Вам большего духовного страдания». Блок не отмахивается от жизни – он страдает от соприкосновения с нею. В конце концов именно это страдание и легло позже в основу отношения Блока к событиям 1917 года. Итак, я еще раз, уже напрямую, подхожу к проблеме, затронутой в самом начале. Блок ведь поначалу принял и революцию 1905 года, и революцию 1917 года. Но почему же тогда фактически с 1916 года (год призыва в действующую армию) и до смерти (1921) Блок написал так мало – только поэму «Двенадцать», стихотворение «Скифы» и несколько набросков?! В самом деле, мог ли Блок, потомственный интеллигент, человек с тончайшим мирозерцанием, лелеющий в своем сознании

Прекрасную Даму идеала, – мог ли он принять разрушительную стихию народного бунта в полном объеме? Знал же он, сердцем чувствовал, что не пощадит эта стихия в слепом, мстительном порыве и того, что было священным для русской интеллигенции. Так и было: уже в 1905–1907 годах горело все, что имело какое-либо отношение к миру, которому принадлежал Блок. Блок понимал, что восставшая масса не остановится перед его Прекрасной Дамой, перед его Мировой душой, что все это будет растоптано. Но Блок видел в этой стихии некое возмездие, пусть дикое, жестокое, «страшному миру», возмездие интеллигенции, возмездие ему самому, Блоку, но возмездие, с его точки зрения, справедливое во всем своем ужасе. В этом восприятии проявилось характерное для многих представителей русской интеллигенции ощущение какой-то трагической виновности перед народом – виновности за свою личность на фоне общей безликости, виновности за свою просвещенность на фоне общей дикости, виновности за свою способность наслаждаться искусством на фоне всеобщей борьбы за кусок хлеба (да имеем ли мы на это право?). И вот один из героев Л. Андреева восклицает: «Если мы нашими фонариками не можем осветить всю тьму, то полезем же сами во тьму». И вот тысячи последователей Л. Толстого «опрощаются», «салятся на землю», добровольно отрекаясь от того образа жизни, который они могли вести по своему социальному положению. Блок видит справедливое возмездие в революционной стихии, которая погубит его, разрушит его мир – и будет права. Вот его стихотворение «Барка жизни встала...» (декабрь 1909):

Барка жизни встала
На большой мели.
Громкий крик рабочих
Слышен издали.
Песни и тревога
На пустой реке.
Входит кто-то сильный
В сером армяке.
Руль дощатый сдвинул,
Парус распустил,
И багор закинул,
Грудью надавил.
Тихо повернулась
Красная корма.

Побежали мимо
Пестрые дома.
Вот они далеко,
Весело плывут,
Только нас с собою,
Верно, не возьмут.

Одно из стихотворений, датированное декабрем 1906 года, – это вообще исступленный крик жаждущей прощения неизвестно за какую вину души:

«О город! О ветер! О снежные бури! О бездна разорванной
в клочья лазури! Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»

Мотив какой-то непонятной собственной вины присутствует и в стихотворении «Фабрика» (1903).

Стихотворение «Митинг» имеет фабулу. Оратор-интеллигент выступает перед толпой – и вдруг его убивают. Почему – неясно. Просто таково было звериное желание одного из находящихся в толпе. Но с подобным развитием фабульного действия словно бы диссонирует строфа:

И в тишине, внезапно вставшей,
Был светел круг лица,
Был тихий ангел пролставший,
И радость – без конца.

Однако для Блока диссонанса здесь нет. Дело в том, что он видел в этой кровавой стихии некое возмездие и одновременно – очищение. И именно как такой очистительный Апокалипсис, предшествующий слиянию реальности и идеала, Блок воспринял и революционные события 1905–1907 годов (а затем – в какой-то момент – даже войну 1914–1916 годов и, наконец, октябрьские события 1917 года).

«Страшный мир» переживает кризисное время – и становится еще страшнее. И вот Блок создает поэтический цикл «Страшный мир» – теперь уже ничто не отгораживает этот мир от Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет,
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

В этом цикле очень представительно стихотворение, где есть строки, рисующие современный поэту мир как мир с убитой душой:

Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться,
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей.
Живые спят.
Мертвец встает из гроба
И в банк идет, и в суд идет, в Сенат.
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

Выше уже говорилось, что творчеством Блока словно бы смыкаются два века – XIX и XX. Грань двух веков для Блока – это грань, за которой «страшный мир» должен стать многократно более страшным. Вот строки из поэмы «Возмездие» (1908–1913):

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!..
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!..
Тот век немало проклинали
И не устанут проклинять.
И как избыть его печали?
Он мягко стлал – да жестко спать.

Это – девятнадцатый век. А за ним следует двадцатый.

Двадцатый век...
Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине,
Безжалостный конец Мессины
(Стихийных сил не превозмочь),
И неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь,
Сознание страшное обмана
Всех прежних малых дум и вер,

И первый взлет аэроплана
В пустыню неизвестных сфер...
И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...
Что ж человек? – За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись сердцу твоему?
О чем – машин немолчный скрежет?
Зачем – пропеллер, воя, режет
Туман холодный – и пустой?..

А чуть дальше следует строка:

Будь трижды проклят,
Жалкий век!

Итак, теперь Блок смотрит на мир прямо, время Прекрасной Дамы прошло. А поверить во что-то необходимо. И полюбить что-то – тоже. Блок ищет в «страшном мире» нечто, что позволило бы ему принять себя на веру, без доказательств. И такими ценностями для него становятся Родина и любовь.

Поэт как-то заметил: «Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, есть чувство пути... Только наличностью пути определяется внутренний “такт” писателя, его “ритм”». Однако движение художника по этому пути – это, как правило, не непрерывное поступательное движение в одном направлении; какой-то перелом в сознании художника может происходить в течение длительного времени. При этом на разных уровнях своего мировидения художник может в один и тот же момент совершенно по-разному относиться к какому-то явлению бытия, к миру вообще. Вот и относительно Блока можно говорить о том, что такие совершенно несовместимые внутренние процессы, как осознание всего ужаса бытия – и одновременно обретение любви, обретение веры, обретение Родины – происходили в его сознании параллельно, в одно и то же время. Цикл «Страшный мир» созда-

вался в 1909–1916 годах. Цикл «Родина» создавался примерно тогда же (1907–1916). Вот стихи, написанные с интервалом чуть больше месяца: 30.12.1913 и 05.02.1914. Первое из этих стихотворений кончается словами:

Все равно не хватит силы
Дотащиться до конца
С трезвой, лживою улыбкой,
За которой – страх могилы,
Беспокойство мертвеца.

А через месяц Блок пишет:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить.

Пусть дышит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, –
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство – разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество.

Итак, можно говорить о том, что в одно и то же время на мировидение Блока действуют вроде бы совершенно разные силы: страх перед жизнью – и надежда, стремление уйти в мир идеального, поиск идеала на земле.

Блок хочет найти идеал в любви, увидеть в ней некое высшее, идеальное, надмирное начало. В любви как приятию окружающего мира во всех его проявлениях. Очень представлен в этом плане блоковский цикл «Фаина» (1906–1908), и в особенности одно из стихотворений этого цикла «О, весна без конца и без краю» (кстати, написанное поздней осенью – 24 октября 1907 года):

О, весна без конца и без краю –
– Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Принимаю тебя, неудача,
И, удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха – позорного нет!

Принимаю бессонные споры,
Утро в завесах темных окна,
Чтоб мои воспаленные взоры
Раздражала, пьянила весна!

Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томления рабьих трудов.

И встречаю тебя у порога –
С буйным ветром в змеиных кудрях,
С неразгаданным именем Бога
На холодных и сжатых губах...

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита.
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами – хмельная мечта!

И смотрю, и вражду измеряю.
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель – я знаю –
Все равно: принимаю тебя!

В этом стихотворении – обращении к жизни – отразилась вся сложность взаимоотношений Блока с окружающим миром. Да, поэт принимает жизнь. Но почему же тогда в этом стихотворении два раза встречаются слова с корнем *вражд-*: «перед этой *враждующей* встречей»; «И смотрю, и *вражду* измеряю»? Почему принимаемая Блоком жизнь – «с неразгаданным именем Бога на холодных и сжатых губах»? Наконец, почему Блок приветствует жизнь именно «звоном щита»? «Щит» здесь не случаен, тем более что чуть ниже присутствуют строки:

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита.

Видно, что Блок чувствует страх перед жизнью; он принимает ее – хотя чувствует, что полностью слиться с ее потоком, «бросить

щит», щит колебаний и сомнений, он никогда не сможет. И он напряженно ищет в окружающей его жизни какую-то опору. В определенный момент такой точкой опоры для Блока становится Россия. И уже в блоковском стихотворении «Осенняя воля» (1905) появляются строки:

Нет, иду я в путь никем не званный,
И земля да будет мне легка!
Буду слышать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Много нас – свободных, юных, статных –
Умирает, не любя...
Приюти ты в даях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

Россия обретает в глазах Блока черты божественной неприкосновенности.

Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь.
Она и в снах необычайна,
Ее одежды не коснусь.

В цикле «Родина» Блок пытается как-то осмыслить сущность России, ее загадочную природу. Вот стихотворение «Россия»:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колени...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слезы первые любви!

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несую...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет –
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты.

Ну что ж? Одной заботой боле –
Одной слезой река шумней,
А ты все та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!

Еще более отчетливо мотив приятия России такой, какова она есть, во всем безобразии ее реального бытия, вернее, в той ее «двухбездновости», о которой говорил Достоевский, проявился в стихотворении «Грешить бесстыдно, беспробудно», написанном в 1914 году:

Грешить бесстыдно, беспробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти стороной в Божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь – осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери.
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадкой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслунить купоны,
Пузатый отворив комод.

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Итак, Блок стремится к слиянию с Россией – но все же «бросить щит», «слиться» до конца он не может. Ибо «слиться» – это значит отказаться от субъективного, оценивающего, сомневающегося «я» (слияние с чем-либо невозможно без этого), а это все равно что отказаться от себя. Не случайно в ряде стихотворений цикла «Родина» Россия отождествляется Блоком не с «матерью», а с «женой». В чем здесь дело? Очевидно, Блок воспринимал Россию не как «почву», на которой он вырос, – но как ценность, к которой он сам пришел на определенном этапе своей духовной эволюции, через все колебания и сомнения, ценность, которую он *выбрал*. В то же время известно, что Блок проявлял особый интерес к творчеству поэтов, которым не надо было *выбирать*, и в этом плане очень примечательна роль Блока в творческой судьбе С. Есенина. Именно Блок был первым, к кому пришел Есенин за творческим советом, и Блок вскоре пишет Есенину: «Трудно загадывать вперед, и мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные; только все-таки думаю, что путь Вам, может быть, предстоит не короткий и, чтобы с него не сбиться, надо не торопиться, не нервничать. За каждый шаг свой рано или поздно придется дать ответ, а шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего труднее. Я все это не для прописи Вам хочу сказать, а от души; сам знаю, как трудно ходить, чтобы ветер не унес и чтобы болото не затянуло».

Итак, Блок долго и напряженно искал точку духовной опоры, и такой точкой опоры в определенный момент для него стала Россия. Но Блок, человек с очень сложным взглядом на мир, человек, видящий бытие во всех его противоречиях, не мог принять Россию полностью и до конца со всем добром и злом, как бы он порой этого ни хотел. Он не переставал видеть Страшный мир – не мог отгородиться от него. И Первую мировую войну он уже воспринял отнюдь не с тем энтузиазмом, с каким ее восприняли многие «патриоты». Вообще, надо сказать, что эта война в России была встречена взрывом шовинизма: уже в первые дни разъяренная толпа разгромила германское посольство, и по стране прокатилась волна убийств немцев и погромов немецких магазинов. Все это, по сути,

поощрялось официальной пропагандой, и многие писатели и поэты – кто искренне, а кто из конъюнктурных соображений – спешно переквалифицировались в «певцов военной славы» и дружно «забрыцали оружием». Отношение же к войне Блока было непростым. Он смотрел на нее не только как выразитель интересов России, но и как носитель общечеловеческих идеалов. Поначалу Блок еще воспринимал войну как некую катастрофу, через которую мир придет к очищению. З. Гиппиус позже писала, что войну он сначала воспринимал не как человек реального мира, даже не как гражданин, но именно как *поэт*, для которого любое явление действительности имеет смысл *не само по себе*, но лишь как некий отзвук чего-то в потустороннем мире абстрактных сущностей. А уж с каким событием в мире абстрактных сущностей это явление для поэта ассоциируется, про то если и ведомо кому-то, то лишь самому поэту. Как это ни кощунственно звучит, но начало войны Блок воспринял даже восторженно (З. Гиппиус ужаснувшись слова Блока, произнесенные в эти дни: «Ведь война – это прежде всего *весело!*»). Но вскоре войну Блок стал воспринимать как силу, враждебную его идеалам, развращающую в человеке все самое низменное, звериное. Позже он напишет о войне: «Казалось минуту, что она очистит воздух. Казалось нам, людям чрезвычайно впечатлительным; на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша Родина... Вот когда действительно хамело человечество, и в частности – российские “патриоты”». Вскоре он же скажет: «Эта бессмысленная война ничем не кончится. Она, как всякое хамство, безначальна и бесконечна, безобразна». По словам З. Гиппиус, «от “упоения” войной его спасла “своя” любовь к России, даже не любовь, а какая-то жертвенная в нее влюбленность, беспредельная нежность. Рыцарское обожание... ведь *она* была для него в то время – *Она*, вечно облик меняющая “Прекрасная Дама”. И он не мог отдать свою “Прекрасную Даму” на растерзание войне». Через какое-то время в какой-то мере именно ужас перед этой войной заставит его увидеть в большевиках, обещающих мир, спасителей. И Зинаида Гиппиус, которая в 1914 году ужаснулась, услышав слова Блока о «веселии» войны, в начале октября 1917 года ужаснется, услышав произнесенные глухим голосом слова вернувшегося с фронта Блока: «Вот война... Война не может длиться. Нужен мир». Имелся в виду мир на любых условиях – хоть сепаратный, хоть на условиях

большевиков. И вот Блок отказывается участвовать в так называемых «патриотических чтениях для простого народа»: «Одни кровь льют, другие стихи читают... Не пойду, – все это никому не нужно», – но при этом Блок сотрудничает в единственном легальном органе, выступавшем против войны, – в «Летописи» Горького (несмотря на все расхождения с Горьким во взглядах).

На этой почве Блок рассорился со многими своими знакомыми. Жена известного поэта-символиста Ф. Сологуба писала тогда Блоку: «С удивлением увидели мы сегодня на обложке гадкого горьковского журнала Ваше имя. Ведь это журнал, щеголяющий самым грубым и безответственным невежеством и оклеветыванием искусства, мечты, интуиции, творчества, всего того, что нам дорого». И Блок, взгляды которого никогда не были близки взглядам Горького, пишет в ответном письме: «Журнал Горького не производит на меня гадкого впечатления. Я склонен к нему относиться очень серьезно. Вовсе не все мне там враждебно, а то, что враждебно, стоящее и сильное». Блок встает над личными симпатиями, он теперь смотрит на мир глазами бесстрастного судьи – и признает право враждебной ему правды на существование и силу этой правды. И национальные симпатии Блока в это время отходят на второй план перед лицом ненависти к войне как общечеловеческому злу. В период разгула великорусского шовинизма Блок занимается переводами армянских, латышских и финских поэтов. Тогда же, в годы войны, Блок работает над постановкой пьесы «Роза и крест», 4 июня 1916 года заканчивает первую главу поэмы «Возмездие». Он торопится закончить начатую работу. Ведь на июнь 1916 года намечен призыв на фронт военнообязанных 1880 года рождения. Как-то еще в начале войны поэт Н. Гумилев, настроенный достаточно воинственно и в этом смысле не разделявший взгляды Блока, тем не менее сказал, отправляясь на фронт: «Неужели и его (Блока. – В. Р.) пошлют на фронт? Ведь это все равно, что жарить соловьев».

Блоку предстояло идти рядовым. Он понимает, что более близкое соприкосновение с войной, с ее кровью и грязью окончательно разрушит тот идеальный второй мир, мир «Незнакомки», который Блок все же пытается сохранить в своей душе. «Я не боюсь шрапнелей, – пишет Блок, – но запах войны и сопряженное с ней – есть хамство. Оно предостерегало меня с гимназических времен, проявлялось в многообразных формах, – и вот – подступило к горлу».

Блок спешно приводит в порядок свои литературные дела, будущее для него отрезано. В последний момент буквально случайность спасает Блока от отправки в окопы – он попадает на строительство инженерных сооружений в район Пинских болот, где проводит примерно полгода. Начиная с этого момента, наверное, и можно говорить о том, что жизнь предстала перед ним самыми темными своими сторонами. Поэт был брошен в омут грубой материальной жизни, в которой его идеал казался чем-то ничтожно эфемерным перед лицом всеобщей борьбы за существование. В этом омуте, который теперь «подступил к горлу», и прошли последние пять лет его жизни. На фронте Блок вплотную сталкивается с народным героем и очень болезненно переживает и свое относительно привилегированное положение перед втаптываемыми в грязь людьми, и свою неспособность им чем-то помочь. Блок пишет, что ему «стыдно до тошноты, а чего – сам плохо знаешь: кажется, того, что все равно ничего не поделаешь (не вылечишь, не обуешь)». За полгода пребывания на фронте Блок ничего не написал. А обстановка становилась все тревожнее. Февральская революция. Блока переводят в Петроград в качестве редактора стенографического отчета Верховной следственной комиссии, рассматривающей дела членов свергнутого правительства. Блок возвращается в привычную культурную среду, но теперь все равно он не может оторваться от мира реального, от зла, царящего в нем.

И вот – Октябрь 1917 года. Блок, по крайней мере на первых порах, октябрьские события 1917 года принял. Он – автор поэмы «Двенадцать», стихотворения «Скифы», статьи «Интеллигенция и революция». Красногвардейский патруль из «Двенадцати» идет «без имени святого», сопровождаемый рефреном: «Эх, эх, без креста!» – но ведет этот патруль не кто иной, как Иисус Христос:

Так идут державным шагом –
Позади – голодный пес,
Впереди – с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос.

Были разные толкования этого образа в поэме, но одно неоспоримо: блоковский Христос благословляет идущих «без имени святого» красногвардейцев. В. Г. Короленко в ужасе писал: «Если бы не Христос, то какая верная и страшная получилась бы картина. Но Христос говорит о политических симпатиях Блока». Да, эти симпатии были. Но эти симпатии – это отнюдь не симпатии человека, органически поглощенного революционным потоком. Блок принял послеоктябрьскую Россию как интеллигент, понимающий, что *его мир этим потоком будет разрушен*. Блок понимал, что он плоть от плоти того тонкого слоя вольномыслящей интеллигенции, о которой он сам раньше писал в поэме «Возмездие»:

Дворяне – все родня друг другу,
И приучили их века
Глядеть в лицо другому кругу
Всегда немного свысока.
Но власть тихонько ускользала
Из их изящных белых рук,
И записались в либералы
Честнейшие из царских слуг,
А все в безразличии природной
Меж волей царской и народной
Они испытывали боль
Нередко от обеих волей.
Все это может показаться
Смешным и устарелым нам,
Но, право, может только хам
Над русской жизнью издеваться...

Не надо забывать, что еще задолго до 1917 года идея революции, идея скорого свержения существующего строя была одной из самых бережно лелеемых русской интеллигенцией идей. Выдающийся философ С. Л. Франк так определил доминирующее умонастроение предреволюционной эпохи: «...Веру этой эпохи нельзя определить ни как веру в политическую свободу, ни даже как веру в социализм, а по внутреннему ее содержанию можно определить как веру в революцию, в низвержение существующего строя». Эта вера, по определению С. Л. Франка, питалась чувством вины: «Интеллигент чувствовал себя виноватым перед народом уже тем, что сам он не принадлежал к “народу” и жил в несколько лучших материальных условиях». Одним словом, до определенного момента Блок не был одинок ни в своем чувстве вины, ни в своем неприятии ок-

ружающего бытия. Но после событий 1917 года прежде боготворившая народ интеллигенция столкнулась не с иллюзорным «народом» как ходячим воплощением тех или иных идей – но с народом реальным, да еще и вызверенным 4-летней войной. Эта реальность обманула все надежды – и после 1917 года доминирующим в среде интеллигенции умонастроением стало раскаяние в былых «революционных» или даже «либеральных» грехах и внутреннее отречение от былых святынь. Утонченнейшая Зинаида Гиппиус писала:

И скоро в старый хлев
Ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь.

А бывшие гимназисты и студенты, которым усвоенная ими многовековая культура внушала возлюбить ближнего своего и которые вначале были брошены в окопы Первой мировой, а потом поняли, что возвращаться им некуда и что они чужие на своей родине, – порой, ожесточившись, в форме белогвардейских офицеров зверствовали не меньше профессиональных карателей. Все это было. И Блока – после его «Двенадцати» и статьи «Интеллигенция и революция» – многие бывшие друзья объявили чуть ли не предателем. Близкий друг поэта, С. Соловьев, назвал Блока святотатцем; по мнению другого поэта, Г. Чулкова, музу Блока «опоили зельем», и она, «пьяная, запела гнусную и бесстыдную частушку». До 1917 года Блок был в очень хороших отношениях с поэтессой Зинаидой Гиппиус – теперь она составляет проскрипционный список «интеллигентов-перебежчиков» и на второе место ставит Блока. Попытались найти какие-то корыстные, конъюнктурные истоки поступков Блока. У Зинаиды Гиппиус появляются в дневнике такие строки: «Говорят, Блок болен от страха, что к нему в кабинет вселят красногвардейцев. Жаль, если не вселят. Ему бы следовало их целых двенадцать!» С Зинаидой Гиппиус связан и еще один эпизод в жизни Блока: уже 3 октября 1918 года Блок и Гиппиус встретились в трамвае, и Блок тогда спросил Гиппиус: «Подадите ли вы мне руку?» – на что Зинаида Гиппиус ответила: «Лично – да. Только лично. Не общественно». Один из близких знакомых Блока, Георгий Иванов, вспоминает свой разговор с Гумилевым по поводу «Двенадцати»: «Гумилев особенно осуждал Блока за “Двенадцать”. Помню фразу, сказанную Гумилевым незадолго до их общей смерти, помню и холодное, жестокое выражение его лица, когда он убежденно говорил: “Он (т. е. Блок), написав “Двенадцать”, вторично распял Христа и еще раз

расстрелял Государя”. Я возразил, что, независимо от содержания, “Двенадцать”, как стихи, близки к гениальности. – “Тем хуже, если гениальна. Тем хуже и для поэзии, и для него самого. Дьявол, заметь, тоже гениален – тем хуже и для дьявола, и для нас”». Осудил Блока и Бунин – кстати, он очень низко оценил и художественные достоинства поэмы. А Гумилев тогда говорил: «Блоку бы следовало написать “Анти-Двенадцать”... Пора бы ему реабилитироваться, смыть со своей совести это пусть гениальное, но кровавое пятно».

Вот такая была обстановка. Но Блок сумел встать над своими личными симпатиями, принять революционную катастрофу как историческую неизбежность, как лавину, которая не щадит никого, кто попадает на пути. Собственно, незадолго до 1917 года Блок предрекает неизбежность этой лавины в поэме «Возмездие»:

Но, право, может только хам
Над русской жизнью издеваться,
Она всегда – меж двух огней.
Не всякий может стать героем,
И люди лучшие – не скроем –
Бессильны часто перед ней,
Так неожиданно сурова
И вечных перемен полна;
Как вешняя река, она
Внезапно тронуться готова,
На льдины льдины громоздить
И на пути своем крушить
Виновных, как и невиновных,
И нечиновных, как чиновных.

Блок не осуждал тех, кто революцию отверг, кто осудил его самого – он считал, что человеческая правота этих людей сочетается с высшей, всемирной правотой этой лавины. Он смотрел дальше и за ужасом окружающей его реальности видел нечто прекрасное, видел то слияние идеала с реальностью, которого он ждал всю жизнь. Слияние через катастрофу, через апокалипсис. И вот он отвечает осудившей его Зинаиде Гиппиус исполненными спокойного, уверенного в себе смирения строками:

Женщина, безумная горячка!
Мне понятен каждый ваш намек,
Белая весенняя горячка
Всеми гневаами звенящих строк!

Все слова – как ненависти жала,
Все слова – как колющая сталь!
Ядом напоенного кинжала
Лезвие целую, глядя в даль...

Но в дали я вижу – море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре,
Где гудит и воет ураган!

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне – бросаться в многопенный вал,
Вам – зеленоглазою наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

Высоко – над нами – над волнами, –
Как заря над черными скалами –
Веет знамя – Интернационал.

Блок говорит с уверенностью провидца, который знает, что говорит. (Здесь возможно сопоставление символиста Блока, который сквозь ужасы реальности, «глядя в даль», увидел нечто идеальное, и реалиста Бунина, который не мог и не хотел смотреть сквозь реальные страдания реальных людей, сквозь ободранных и замученных павлинов, для которого сущность была неотъемлема от явления.)

Блок воспринял революцию именно как историческое возмездие, как суд, который народ вершил над всеми, кто жил по-иному, в том числе и над интеллигенцией. Блок знал, что революция несет гибель ему самому, его поэзии.

Задолго до 1917 года Блок предрекал: «Тройка летит прямо на нас. Бросаясь к народу, мы бросаемся под ноги бешеной тройке на верную гибель». Но Блок считал своим долгом именно кинуться под ноги этой искупительной тройке. В «Интеллигенции и революции» Блок пишет: «Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа. – Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господы показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью. Все – так. Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают. Я не сомневаюсь ни

в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби, но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать “лучшие”». Когда шахматовская усадьба Блока была разграблена и Блок об этом узнал, то на многочисленные соболезнования он ответил строго и жестко: «Так надо. Поэт ничего не должен иметь».

И Блок искренне верит, что через это возмездие – дикое, жестокое – и придет Россия к Возрождению (подобное отношение Блока к реальным событиям определяется в известной степени евангельской интерпретацией грядущей победы Царства Божия над царством земным через катастрофу, через апокалипсис, через Страшный суд).

Вот еще строки из цитируемой статьи А. Блока: «Это называется революцией. Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное: она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных, но это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно *всегда* – *о великом*... “Мир и братство народов” – вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен услышать...

Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно ценного? Мало мы любили, если трусим за любимое...

Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, – не кремль. Царь, сам свалившийся с престола, – не царь. Кремли у нас в сердце, цари – в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и головой».

И Блок верит в то, что народ сохранит в своем сердце и в своем сознании нечто, что ляжет в основу Возрождения. Конечно, реальная действительность давала мало оснований для таких надежд, но Блок, увы, жил словно бы вне этой действительности. Б. Липин в своей статье «Бунин и “Двенадцать”» приводит слова Георгия Иванова: «Блок был человек исключительной душевной чистоты. Он и низость – исключаяющие друг друга понятия. Говоря его же словами,

он... был весь дитя добра и света, был весь свободы торжество. И он же написал “Двенадцать”, где во главе красногвардейцев, идущих приканчивать штыками Россию, поставил – “в белом венчике из роз” Христа!.. Как же совместить с этим свет, свободу, добро? Если Блок действительно “дитя добра и света”, как он мог благословить преступление и грязь? Объяснение в том, что Блок только казался литератором, взрослым человеком, владельцем “Шахматова”, квартирнанимателем, членом каких-то союзов... Все это было призрачное. В нереальной реальности, в которой он жил и писал стихи, Блок был заблудившимся в “страшном мире” ребенком, боявшимся жизни и не понимавшим ее...

Одаренный волшебным даром, добрый, великодушный, предельно честный с жизнью и с самим собой, Блок родился с “ободранной кожей”, болезненной чувствительностью к несправедливости, страданию, злу. В противовес “страшному миру” с его “мирской чепухой” он с юности создал мечту о революции-избавлении и поверил в нее как в реальность...

Предельная искренность и душевная честность Блока вне сомнений. А если это так, то поэма “Двенадцать” не только была создана им во имя “добра и света”, но она и есть, по сути, проявление света и добра, обернувшееся страшной ошибкой» (Ленинградский литератор. 1990. 28 сент.).

Зинаида Гиппиус оценила поэзию Блока похожим образом, хотя и более жестко. После появления «Двенадцати» Зинаида Гиппиус бросит Блоку исполненные понимающего непростения строки: «Я не прощу. Душа твоя невинна. Я не прощу ей – никогда».

В первые послереволюционные годы (и одновременно в последние годы своей жизни) поэт лихорадочно пытается очеловечить революционную стихию. Блок работает в госкомиссии по изданию классиков, в горьковском издательстве «Всемирная литература», читает лекции. Известен случай, когда Блок шел на лекцию пешком через весь Петроград (в самый разгар голода) – и, придя, увидел, что ждет его всего один слушатель. Тем не менее лекция о французском романтизме была прочитана.

Но все же – отношение Блока к революции было очень сложным. Блок видел в революции силу, лично ему враждебную, силу, несущую лично ему возмездие. Он перешагнул через себя – *он принял это возмездие*. И больше он уже практически не писал. Пережить прямое, грубое соприкосновение с революцией, со всей ее

кровью Блок так и не смог. После «Двенадцати» и «Скифов», повторимся, он практически ничего не написал, кроме нескольких стихотворений.

О поэме «Двенадцать» недруги говорили, что она написана «как бы в бреду тифозном». В этом есть доля правды. Всей послереволюционной поэзии Блока, в том числе и поэме «Двенадцать», присуща какая-то лихорадочная напряженность. В стихотворениях, написанных после «Двенадцати», это проявилось особенно ярко. На мой взгляд, так писать может гениальный человек, когда у него жар, когда он болен. Вдруг – откровение, находка, потом мысль обрывается, многоточия, опять какое-то озарение, опять обрыв... Чувствуется какое-то лихорадочное смятение Блока: одно из стихотворений так и называется «Русский бред». А вот отрывок из шуточных «Стихов о предметах первой необходимости»:

Но носящему котомки
И капуста – ананас!
Как с прекрасной незнакомки,
Он с нее не сводит глаз,
А далекие потомки
И за то похвалят нас,
Что не хрупки мы, не ломки,
Здравствуем и посейчас
(Да-с)
Иль стихи мои не громки?
Или плохо рвет постромки
Романтический Пегас,
Запряженный в тарантас.

Блок, несмотря на попытки иронически осмыслить свое положение, тем не менее очень болезненно воспринимал нарастающую «антипоэтичность» жизни, «запряженность» Пегаса в тарантас. В июне 1920 года Блок пишет стихи в альбом:

И не согласен сам замок,
Чтобы вписал хоть восемь строк
Писать стихи забывший Блок.

Об этом нарастающем смятении Блока свидетельствует и Горький. Вот воспоминание Горького об одном из последних разговоров с Блоком. Блок тогда произнес такие слова: «Человечество? Но разве можно верить в разумность человечества после этой войны и

накануне неизбежных, еще более жестоких войн? Если бы мы могли совершенно перестать думать хоть на десять лет. Погасить этот обманчивый болотный огонек, влекущий нас все глубже в ночь мира, и прислушаться к мировой гармонии сердцем... <...> ...Неожиданно Блок встал, протянул руку и ушел к трамваю. Походка его была на первый взгляд твердой, но видно было, что он нерешительно качается на ногах».

Так Блок ушел и из жизни, «нерешительно качаясь на ногах», но сознательно испив всю чашу страдания, которую испил его народ. Накануне смерти он разбил бюст Аполлона. Последняя его строка: «Мне пусто, мне постыло жить».

По ряду свидетельств, Блок так быстро «сгорел» еще и по причине крушения своих иллюзий, ведь разочарование в революции стало для Блока разрушением и всей созданной им на протяжении многих лет – с юности – системы мироздания. Он ждал «очистительного» Апокалипсиса – на глазах Блока свершился апокалипсис, разрушивший весь окружающий его мир, но поэт в какой-то момент увидел, что этот апокалипсис – вовсе не предзнаменование Второго пришествия, слияния идеала с реальностью, что это – страшная *земная катастрофа*. А ведь уже были написаны «Двенадцать». По мнению Георгия Иванова, «За создание “Двенадцати” Блок расплатился жизнью. Это не красивая фраза, а правда. Блок понял ошибку «Двенадцати» и ужаснулся ее непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился. В точном смысле слова он умер от “Двенадцати”, как другие умирают от воспаления легких или разрыва сердца.

Вот краткий перечень фактов. Врачи, лечившие Блока, так и не могли определить, чем он, собственно, был болен. Сначала они старались подкрепить его быстро падавшие без явной причины силы, потом, когда он стал неизвестно от чего невыносимо страдать, ему стали впрыскивать морфий. Но все-таки от чего он умер? Поэт умер, потому что “дышать ему больше нечем”. Эти слова, сказанные Блоком на пушкинском вечере, незадолго до смерти, быть может, единственно правильный диагноз его болезни. В последние дни, перед смертью, он непрерывно бредил. Бредил об одном и том же: все ли экземпляры “Двенадцати” уничтожены? Не остался ли где-нибудь хоть один? – “Люба, хорошенько поищи и сожги, все сожги”. Любовь Дмитриевна, жена Блока, терпеливо повторяла, что все унич-

тожены, ни одного не осталось. Блок ненадолго успокаивался, потом опять начинал: заставлял жену клясться, что она его не обманывает, вспомнил об экземпляре, poslanном Брюсову, требовал везти себя в Москву.

– Я заставляю его отдать, я убью его... – И начальник Петрогослитиздата Ионов слушал этот бред умирающего».

Можно любить или не любить Блока. Можно сжиться с блоковским предчувствием революции-искупления, можно понять Блока, можно и осудить его. Но одно неоспоримо: в каждый момент своей жизни Блок всегда был абсолютно честен с самим собой – и когда он писал «Двенадцать», и когда от них отрекся. Эта внутренняя честность Блока, его «душевная невинность» восхищали и одновременно ужасали даже осудившую поэта З. Гиппиус, которая, поклявшись, что не простит невинной душе Блока никогда, уже в 1922 году посвятила ему эссе «Мой лунный друг». Последние годы жизни Блока – это, с ее точки зрения, «медленное восстание Блока, как бы духовное его воскресение, победный конец трагедии. Из глубины своего падения он, поднимаясь, достиг даже той высоты, которой не достигали, может быть, и не падавшие, оставшиеся твердыми и зрячими. Но Блок, прозрев, увидев лицо тех, кто оскорбляет, унижает и губит его Возлюбленную – его Россию, – уже не мог не идти до конца.

Есть ли из нас один самый зрячий, самый непримиримый, кто не знает за собой в петербургском плену хоть тени компромисса?..

А вот Блок в последние годы свои уже *отрекся от всего*. Он совсем замолчал, не говорил почти ни с кем, ни слова. Поэму свою «Двенадцать» – возненавидел, не терпел, чтоб о ней упоминали при нем. Пока были силы, уезжал из Петербурга до первой станции, там где-то проводил целый день, возвращался, молчал. Знал, что умирает. Но – говорили – он ничего не хотел принимать из рук убийц. Родные, когда он уже не вставал с постели, должны были обманывать его. Он буквально задыхался: и задохнулся.

Подробностей не коснусь. Когда-нибудь, в свое время, они будут известны. Довольно сказать лишь, что страданием великим и смертью он искупил не только всякую свою вольную и невольную вину, но, может быть, отчасти позор и грех России». Это – слова Зинаиды Гиппиус, немногим ранее поклявшейся, что она не простит Блока никогда...

И. Ю. Богданова

МОСКВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Два чувства дивно близки нам,
в них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пселищу,
Любовь к отеческим гробам.

А. С. Пушкин

Марина Цветаева и Москва – два неразделимых понятия в русской культуре. Здесь Цветаева родилась, здесь прошли ее детство и юность. Здесь она обрела то духовное состояние, которое определило все ее творчество. И потому Москва стала неотъемлемой частью поэтического мира Марины Цветаевой.

Из ранней лирики М. Цветаевой хорошо известно стихотворение «Домики старой Москвы» (1911). Основной его мотив отразился в строчках:

И погибаете вы,
Томных прабабушек слава,
Домики старой Москвы.

«Домики старой Москвы» – это мифологизированное прошлое самой Цветаевой, прошлое светлого детства. В той, «старой», Москве господствовали Красота и Гармония:

Где клавесина аккорды,
Темные шторы в цветах,
Великолепные морды
На вековых воротах.

«Вековые ворота» – это и вековые традиции, и история, и память. И все должно отойти в прошлое, погибнуть.

«Домикам старой Москвы» противопоставлены «...уроды, – / Грузные, в шесть этажей». Антитеза усиливает трагичность мотива, связанного с гибелью старой Москвы. Но почему тогда по своей интонации стихотворение очень светлое? И свет не ослабевает к финалу, а наоборот, обретает новую силу. Вспоминаются в этой связи строчки пушкинского «Онегина»:

Москва! Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

Наиболее полно и ярко образ Москвы воссоздается в цикле «Стихи о Москве» (1916). Этот цикл создавался в течение нескольких месяцев (с 31 марта по 16 августа 1916 года) и состоит он из девяти стихотворений, объединенных одним образом – образом Москвы, который имеет символическое значение.

Ощущая Москву частицей своей души, лирическая героиня Цветаевой готова вручить ее тому, кто ей особенно дорог: она завещает ее дочери (первое стихотворение цикла) и брату по творчеству (второе стихотворение). Это обращение к конкретному адресату не случайно: связь времен – в преемственности традиций, в передаче новому поколению веками накопленного духовного богатства:

И все сорок – чти –
Сороков церквей.
Исходи пешком – молодым шажком! –
Все привольное
Семихолмие.

«Сорок сороков церквей» – важный символический смысл цикла именно здесь. Это есть тот духовный потенциал Москвы, в который свято верит цветаевская лирическая героиня. Завершается первое стихотворение наказом дочери, ясным и простым:

Будет твой черед:
Тоже – дочери
Передашь Москву
С нежной горечью...

Уже в первом стихотворении цикла образ Москвы наполняется философским смыслом. И здесь нельзя не заметить, что миро-

ощущение цветаевской лирической героини очень схоже с мироощущением лирического героя стихотворения А. С. Пушкина «Два чувства дивно близки нам», первая строфа которого взята в качестве эпиграфа к данной работе. Внимательно перечитаем это стихотворение:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

...На них основаны от века,
По воле Бога самого,
Самостоянье человека –
Залог величия его.

Для Пушкина и Цветаевой любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам – это два главных чувства, на которых основано «самостоянье» человека, его величественный дух. И здесь в понимании смысла жизни, предназначения человека ощущается духовная связь двух великих поэтов.

Именно философский аспект в раскрытии образа Москвы в цветаевском цикле расширяет границы темы цикла: речь идет не только о Москве – городе, где родилась Цветаева, а о Москве – хранительнице традиций. Вот почему во втором стихотворении появляется образ «нерукотворного града», а в восьмом, предпоследнем, Москва явится еще в одном облике:

Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси – бездомный.
Мы все к тебе придем.

В контексте цикла образ Москвы – города-«целителя» является логически завершенным. Любящее сердце Москвы открыто всем обиженным, заблудшим, заплутавшим, страждущим. «Целитель», «спаситель» – слова-синонимы, именно образ города-«целителя» помогает выйти к магистральной мысли цикла, а именно: Москва – спасение России, русской нации, поскольку она является духовным ее центром.

Отдельного внимания заслуживает образ колокола, колокольного звона. Этот образ традиционен в русской литературе. И прежде

всего он связан с творчеством М. Ю. Лермонтова, в чьей поэзии колокол ассоциируется с поэтом. У Цветаевой образ колокола вырастает до образа-символа, а в финале цикла становится равноценным по значимости центральному образу – образу Москвы. Композиционно подчеркивается это тем, что из девяти стихотворений цикла в шести присутствует этот образ.

В первом стихотворении в последней строфе читаем:

Мне же – вольный сон, колокольный звон,
Зори ранние
На Ваганькове.

Здесь колокольный звон – одна из реалий бытия. Во втором стихотворении колокол – образ, который тесно связан с мотивом спасения:

Червонные возблещут купола,
Бессонные взгремят колокола,
И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров.

Метафоричность образа здесь неоспорима, она выражается через глагол «взгремят». Легко восстанавливается ассоциативный ряд: взгремят – разбудят; это помогает проникнуть в подтекст образа. Досоздает картину звукозапись. Повторяющиеся согласные *р, б, в, г, р, гр, р, б, гр, р* передают торжественность момента:

Вот ударил колокол – еще раз – еще!!!

Ритмика данных строк напоминает раскачивание колокола. Аллитерация, используемая в этой части стихотворения, помогает читателю стать соучастником события, ощутить художественное пространство произведения.

Мотив спасения, возникший в начале стихотворения, в финале завершается словами:

И встанешь ты, исполнен дивных сил.

«Ты» в контексте этого стихотворения – поэт, собрат по творчеству («мой странный, мой прекрасный брат»). Почему, собственно говоря, именно поэт, а не возлюбленный? На это указывает прямая связь образа колокола в творчестве Цветаевой и образа колокола у Лермонтова: «колокол» и «брат» – у Цветаевой в контексте стихо-

творения; у Лермонтова поэт – «как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных». Соединим эти два контекста и увидим за образом «брата» образ «поэта». Вернемся к образу колокола. Читаем в пятом стихотворении цикла:

Но выше вас, цари, колокола:
Пока они гремят из синевы –
Неоспоримо первенство Москвы.

В данном стихотворении колокол – образ-символ, символ духовности также. Антитеза его – образ царя, в сопоставлении с которым раскрывается еще одна из граней образа колокола – сила и духовная мощь. Здесь возникает и новый мотив – мотив праведности, который найдет свое продолжение в шестом стихотворении и будет связан с образом странников, которых так много было на бескрайних просторах России. Образ колокола и образы странников объединены здесь центральным мотивом цикла – мотивом спасения. Странники символизируют веру, смирение и надежду. И пусть дорога «смывает и смывает имена», их назначение – «во тьме петь Бога».

Бредут слепцы Калужскою дорогой, –
Калужской – песенной – привычной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме поющих Бога.

Образ странников напоминает о нескончаемости жизненных дорог и путей познания истины, о Слове правды, о Боге. И цветаевская героиня мечтает когда-нибудь потом («когда устанет от врагов, и от друзей») тоже стать странницей. А пока еще не пришло время собираться в путь: «колокольный дождь» только «накрапывает». Смысловые параллели второго и шестого стихотворений тесно переплелись, готовя читателя к кульминационному аккорду цикла.

Седьмое стихотворение – кульминация. Число семь не случайно, это сакральное число, оно состоит из двух чисел: четыре – это символ стабильности, устойчивости вселенной, а три – символ святости. И образ колокола символично вбирает в себя значение этих двух чисел, вновь возникает образ «сорока сороков церквей», который является центральным в первом стихотворении.

Семь холмов – как семь колоколов,
На семи колоколах – колокольни.

Всех сче́том: сорок сороков, –
Колокольное семихолмие!

Здесь эти два образа объединяются и создают величественную картину «колокольного семихолмия». Она включает в себе важный символический смысл, через нее утверждается мысль о святости и праведности земли московской, земли русской.

В этой святой земле родилась М. Цветаева. И об этом она говорит именно здесь, в центральном стихотворении цикла, композиционно подчеркивая неразрывную связь своей судьбы с судьбой Москвы:

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.

Эта неразрывность была отмечена еще раньше, в пятом стихотворении: «Над городом, отвергнутым Петром» – «Над женщиной, отвергнутой тобой».

Синтаксис этих двух строк с параллельными конструкциями, а также один и тот же эпитет, выраженный причастием «отвергнутый», подчеркивают общность судьбы героини с судьбой Москвы.

В финале стихотворение приобретает трагичный пафос:

Поп, крепче позаткни мне рот
Колокольной землей московскою!

«Колокольной» – в контексте цикла читаем: «святой». И кажется, что в этих строчках слышится предчувствие тех «окаянных дней», которые выпадут на долю России после Октября 1917 года. Но для цветаевской героини Москва остается спасительницей, «странно-приимным домом» для всех бездомных на Руси. И этот мотив звучит в следующем, предпоследнем, стихотворении цикла. И вновь раздается колокольный звон, который раздвигает пространственные границы цикла, «проливаясь» благодатным дождем на всю московскую землю:

И льется аллилуйя
На смуглые поля.
– Я в грудь тебя целую,
Московская земля.

Колокольный звон – последний аккорд цикла. В девятом, завершающем, стихотворении М. Цветаева снова вспоминает тот день,

когда она родилась. Символами этого дня для нее стали красная кисть рябины и колокольный звон:

Спорили сотни
Колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.

Здесь колокола для М. Цветаевой – уже не только звуковой фон, метафора, символ, это – живой образ. Олицетворение, переданное через глагол «спорили», появляется именно в финальном стихотворении. Здесь образ колокола по своей значимости приближается к центральному образу – образу Москвы. И поэтому только во взаимосвязи этих двух образов можно постичь глубинную суть цикла.

«Стихи о Москве» можно назвать и глубоким раздумьем поэта о судьбе русской земли, и последней величальной песней Москве. Почему последней? После 1916 года жизнь «в дивном граде» переменится неузнаваемо. Цветаева увидит уже другую Москву, страдающую, разоренную, и с болью, отчаянием и нежностью она обратится к родному городу («Гришка-Вор тебя не ополячил», 10 декабря 1917 года):

- Где кресты твои святыя? – Сбиты.
– Где сыны твои, Москва? – Убиты.

Так погибла Москва Марины Цветаевой.

В. С. Рабинович

ИГРА «НА РАЗРЫВ АОРТЫ» (Творчество О. Э. Мандельштама)

Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938) – поэт безупречно отточенных форм. Пожалуй, Мандельштам был одним из очень немногих, кто стал продолжателем пушкинской традиции в поэзии – традиции поиска гармонии в окружающем мире. В этом плане очень интересна интерпретация мандельштамовского творчества, сделанная известным поэтом Александром Кушнером. Александр Кушнер, опровергая традиционное представление об искусстве, по крайней мере о поэзии, *прежде всего* как об отражении окружающей действительности (хотя и сквозь призму индивидуального авторского взгляда, через который и происходит соотнесение окружающей действительности с идеалом), выдвигает на первый план тот *идеал*, с которым эта реальность соотносится: он говорил о «подспудном, тайном, изначально свойстве поэзии, без которого все другие теряют силу. Свойство это – способность вызывать в душе человека представление о счастье. Так устроены стихи, такова природа стиховой речи». Безусловно, сошлемся опять же на А. Кушнера, «поэт вовсе не обязан непременно любить жизнь и клясться ей в своей любви. Фет, например, смотрел на жизнь едва ли не с отвращением. Но чем будничней, прозаичней и нетерпимей она для него была, тем упоительней, благоуханней представляла она в его поэзии...

Звучание, ритмика, интонация обладают завораживающей силой. По-видимому, это связано с происхождением стиха, он и был заговором, заклинанием, волшебством».

© В. С. Рабинович, 2002

Без постоянного присутствия в поэтическом мире идеала поэзия, с точки зрения Кушнера, перестает быть поэзией; она становится всего лишь набором рифмованных вариантов передачи одной незамысловатой мысли «Весь мир – бардак»: «Да, тирания способна уничтожить поэзию, переломить ей хребет, заставить замолчать – чему мы и были свидетелями в конце 40-х и первой половине 50-х годов. Но поэзия иссыкает, задыхается и в том случае, когда поддается соблазну затягивающей, развращающей сознание игры на понижение ценностей, на отказ от них. Тогда возникает одна-единственная, переходящая из стихотворения в стихотворение интонация, и какой бы новой и соблазнительной ни показалась она поначалу, в конце концов ее однообразие начинает производить гнетущее впечатление. Ни вспышки радости, ни сердечного трепета, ни волнения, ни нежности, ни любви, приводящих в движение поэтическую речь. Вместо них – удручающий цинизм, голая техника, замерзший водопад. Вместо прежнего «грозного рева» – «движенья вид, лишь видимость движения». Здесь, конечно, следует оговориться – ведь в конечном счете при отсутствии соотношения с идеалом вообще – хотя бы «от противного» – эстетическое явление просто не может существовать. В конце концов и наделенная Александром Кушнером символическим значением фраза «Весь мир – бардак» тоже в определенном приближении есть соотношение реальности с идеалом – только «от противного». Так что Кушнер здесь, безусловно, имеет в виду в качестве условия существования подлинной поэзии не *любое* соотношение реальности с идеалом, а *зримое присутствие* авторских представлений об идеале в художественной ткани слова, такое присутствие, когда читатель может отчасти соприкоснуться с этим идеалом. Именно это, в глазах А. Кушнера, и отличает поэзию от прозы.

И именно Мандельштам был, по Кушнеру, таким поэтом, в творчестве которого всегда достаточно зримо присутствовала концентрированная («сгущенная») красота реального мира. Этот поиск в окружающем мире совершенства, гармонии Мандельштам пронес через всю жизнь, даже через трагические послереволюционные годы: и трагедия Мандельштама, по Кушнеру, – это трагедия «высокая в силу той всеохватывающей любви к жизни, которая увлажнила, пропитала каждую клеточку его стихов. И еще потому высокая,

что вынужденная, что не культивировала надрыв и разлад с миром, а сопротивлялась им.

Я только в жизнь вливаюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

Пожалуй, основным отличием символизма от акмеизма является то, что если в поэзии символистов достаточно четко разведены какие-то полумистические знаки потустороннего мира идеалов и страшная (или просто отвратительная) реальность, то акмеисты искали красоту в самой реальности, словно бы «выжимали» эту красоту из реальности – и концентрировали ее в небольшом пространстве стихотворного текста таким образом, что эта красота представляла как бы в «сгущенном» виде, в высшем проявлении. Н. Гумилев в одном из своих писем о русской поэзии писал, что переход Мандельштама от символизма к акмеизму особенно отчетливо запечатлелся в одном из его ранних стихотворений «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912):

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность.
И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» – его спросили *здесь*,
А он ответил любопытным: «*Вечность*».

По словам Гумилева, Мандельштам тем самым «открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих *во времени* (здесь и далее в цитатах, если особо не оговорено, курсив наш. – В. Р.), а не только *в вечности* или *мгновении*» – и потому, с точки зрения Гумилева, именно это стало «поворотным пунктом творчества молодого поэта от символизма к акмеизму»... По мнению исследователя Баевского, в этом стихотворении запечатлелось то, что Мандельштам считал своим, и то, что он считал чужим: «Чужое – луна, как образ, сосредоточивший в себе огромную романтическую традицию, подхваченную символистами. Свое – *циферблат*, символ *вещности* бытия. Чужое – столь любимые символистами *звезды*. Свое – *млечность*, молоко. Чужое – Батюшков, не весь (Мандельштам вообще очень любил Батюшкова), а тот, который *здесь* вдруг ни к селу ни к городу заговорил о *вечности*. Чужое – *вечность*, свое – точная определенность во времени».

И практически каждое из стихотворений Мандельштама, особенно раннего, погружает читателя в красоту реального мира в его конкретных и самых земных проявлениях.

Весьма характерен здесь царскосельский пейзаж из стихотворения «Царское Село» (1912), буквально пропитанного пушкинским духом.

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Векочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях – клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»
Казармы, парки и дворцы...

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дюма...
Особняки – а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!..
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась.
Не сомневаюсь – это князь...

И возвращается домой –
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой,
Что возвращается домой...

Мандельштам обладал удивительной отзывчивостью к чужим художественным мирам. Вспоминается в этой связи его стихотворение «Домби и сын» (1913), в котором словно бы оживляется диккенсовский мир (и это несмотря на то, что здесь допущено такое количество фактических ошибок, что любой современный студент за такое «знание текста» мог бы удостоиться на экзамене максимум двух баллов). Итак – «Домби и сын»:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык –
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода...

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик – Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле –
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы;
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Оливер Твист в жизни не сидел над конторскими книгами! Где он мог над ними сидеть – в работном доме или в шайке Феджина?! Домби и не думал вешаться – и его дочь Флоренс не обнимала, рыдая, его клетчатых панталон, и тем не менее перед нами открывается дивный слепок с диккенсовского мира!

Можно сказать о восприимчивости Мандельштама даже вроде бы к абсолютно чуждым ему мирам – например, к миру Маяковского. Мандельштам не только отдавал дань уважения Маяковскому, Хлебникову и другим футуристам, но даже увидел какие-то трудноуловимые для *не-поэта* параллели между строками Маяковского:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог – бег –

и своими собственными, мандельштамовскими, строками:

Кузнечиков хор спит,
И сумрачных скал сень
Мрачней гробовых плит.

Вроде бы нет ничего общего между оживляющим даже мертвую материю Мандельштамом и разлагающим мир в какой-то мере на механические составляющие, как, впрочем, и все футуристы, Маяковским. И тем не менее поэт Мандельштам увидел нечто родственное вроде бы в совершенно чужом по духу поэте. (Надо отметить, что Маяковский относился к Мандельштаму отнюдь не с тем уважением: ему, например, принадлежит такая «припечатывающая» формулировка: «Мраморная муха Мандельштам».)

Стих Мандельштама течет так плавно и естественно, что кажется, будто и рождался он без труда, на одном полете вдохновения. Между тем достигался этот эффект за счет филигранного оттачивания стиха. «Надо исключать все, что нарушает целостность стихотворения» – таков был принцип Мандельштама (здесь можно провести аналогию с Флобером). Поэт А. Б. Гатов вспоминает, как он как-то показал Мандельштаму свои стихи, и Мандельштам, посмотрев их, обратил внимание поэта всего на один факт: из 20 стихотворений 16 были написаны в одном размере, в то время как каждая тема, по мнению Мандельштама, требовала своего размера: в своем сборнике «Камень» Мандельштам использовал около 30 размеров.

После 1917 года Мандельштам долгое время пытается сохранить в своей душе чувство гармонии, отгородившись при этом от пугающего мира. И вот поэт, словно бы забыв о реальности, погружается в поэтические беседы со своими предшественниками. Итак, 1932-й год...

Дайте Тютчеву стрекозу –
Догадайтесь, почему!
Веневитинову – Розу.
Ну, а перстень – никому.

Баратынского подошвы
Изумили прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

Пушкинская легкость, пушкинская же кажущаяся беззаботность. Стихи эти действительно способны, по определению А. Кушнера, «вызывать в душе человека представление о счастье».

Тот же 1932-й. Стихотворение-картина «Импрессионизм», которое словно бы синтезирует в себе два искусства – поэзию и живопись.

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.
Он понял масла густоту –
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловой,
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, –
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.
Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

Годом раньше, в 1931 году:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.
За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине ролс-ройса и масло парижских картин.
Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.
Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно,
Веселое асти-спеманте иль папского замка вино.

Поэзия Мандельштама сливается не только с живописью, но и с музыкой. 1935-й год! Чердынская ссылка.

За Паганини длиннопалым
Бегут цыганскою гурьбой –
Кто с чохом чех, кто с польским балом,
А кто с венгерской чемчурой.

Девчонка, выскочка, гордячка,
Чей звук широк, как Енисей, –
Утешь меня игрой своей:

На голове твоей, полячка,
Марины Мнишек холм кудрей,
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня Шопеном чалым,
Серьезным Брамсом, нет, постой.
Парижем мощно-одичалым,
Мучным и потным карнавалом
Иль брагой Вены молодой –

Вертявой, в дирижерских фрячках,
В дунайских фейерверках, скачках,
И вальс из гроба в колыбель
Переливающей, как хмель.

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту,
Три чорта* было – ты четвертый,
Последний чудный чорт в цвету.

Игра с жизнью еще продолжается, но уже – в западне, на краю бездны. Игра – «на разрыв аорты» (впрочем, образ находящейся на грани разрыва аорты проходит через многие стихотворения Мандельштама).

Конечно, еще задолго до 1935 года страшная реальность постоянно напоминала поэту-небожителю о своем присутствии. Поэт от нее отмахивался – судорожно, лихорадочно, в каком-то порыве отчаяния:

Я скажу тебе с последней
Прямой:
Все лишь бредни – шерри-бренди, –
Ангел мой.

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне – соленой пеной
По губам.

* Слово приводится в авторском написании.

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли –
Все равно;
Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино.

Я скажу тебе с последней
Прямой:
Все лишь бредни – шерри-бренди, –
Ангел мой.

Два раза – в начале и в конце – звучит рефрен: «Все лишь бредни – шерри-бренди, – / Ангел мой».

Но век наваливается на поэта – и никуда от этого не деться, и столь лелеемая Мандельштамом беззаботность поэтического парения в иные моменты сменяется страшными прозрениями. Март 1931-го года:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей.
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Свое будущее поэт предугадал – но лишь отчасти. Сибирь в его жизни будет. Вернее – вначале Северный Урал, а потом – Дальний Восток! Только откроется поэту Сибирь отнюдь не в виде «голубых

песцов... в первобытной красе». Но то, что от века никуда не уйдешь, поэт уже осознал: еще в октябре 1930-го из-под его пера вышли строки-предвидение:

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!
Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак....

Последняя строка отделена от тела стихотворения. Это, если хотите, вывод, «стержень» прозрения, которое еще на протяжении нескольких лет будет отметаться, «выноситься за скобки» поэтического мироощущения, чтобы вновь возвращаться. И поэт в конце концов не может удержаться от рокового для своей судьбы шага – от того, чтобы назвать палачей палачами. В 1933 году появляется несколько совсем уж «крамольных» стихотворений. Вот строки одного из них:

Квартира тиха, как бумага, –
Пустая, без всяких затей, –
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,
Лягушкой застыл телефон,
Видавшие виды манатки
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать,
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни наглей,
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей.

Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю
И грозное баюшки-баю
Колхозному баю пою...

В том же году появляется знаменитое «крамольное» антисталинское стихотворение Мандельштама, которое и стало причиной обрушившейся на поэта беды.

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы как черви жирны,
И слова как пудовые гири верны,
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову кует за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз –
Что ни казнь у него, то малина
И широкая грудь осетина.

В другом варианте этого же стихотворения есть слова:

Только слышно кремлевского горца –
Душегубца и мужикоборца.

И эти строки появились в 1933 году! По ряду свидетельств, Мандельштам достаточно открыто читал их своим знакомым (позже, умирая в лагере, он будет предлагать своим союзникам прочесть оба варианта этого стихотворения в обмен на полпайки – но никто не откликнется на это предложение). Такой откровенности *в те годы* не позволял себе никто – ее мог позволить себе лишь небожитель Мандельштам. Не потому, что его вдруг потянуло в политику. Не потому, что он вдруг захотел за что-то бороться. А потому, что в этот момент он представил себе Сталина именно таким, каким его описал. А внутреннего «цензора», который, наверное, сидит во всех нас, в его душе не было. *Мандельштам писал, как дышал*, не соразмеряясь с реалиями момента, не думая о том, как его строки отразятся на его судьбе.

В 1933 году за такие стихи ждал расстрел. С первого взгляда кажется удивительным, но Мандельштам первоначально отделался

довольно легко. Вначале – ссылка в Чердынь, на север Пермской области, где не привыкший к таким испытаниям поэт едва не сошел с ума (вспомним: Пушкин балансировал на грани умопомешательства в первые месяцы ссылки в собственное имение). Потом – перевод в Воронеж, где Мандельштам получил даже возможность работать литконсультантом в театре. По некоторым свидетельствам, дело о невиданном «оскорблении» вождя курировал сам Сталин, и из его уст якобы исходило указание: «Изолировать, но сохранить». Критик и литературовед Бенедикт Сарнов считает, что в этом был довольно глубокий смысл. В общем-то «вождь всех времен и народов» знал, чего стоит большинство присяжных поэтов, а Мандельштам – и Сталин это понял – был Мастером. А раз так, по мнению Бенедикта Сарнова, у Сталина не могло не возникнуть соблазна укротить Мандельштама – перед тем как уничтожить. Духовно укротить. А для этого, не ввергая сразу в лагерную бездну (чего, ясно, Мандельштам бы не выдержал чисто физически), поддержать какое-то время на коротком поводке на краю этой бездны, чтобы страх перед будущим адом заставил Мандельштама внутренне переродиться – и *мастерски* написать напоследок нечто покаянное, проникнутое любовью к вождю и его режиму и самобичеванием. Казнить можно всегда – труднее сломать, и сломать не физически, а духовно, добиться *перерождения* и – фиксации этого перерождения в стихотворных строках. Мандельштам любил жизнь, и, по мнению Бенедикта Сарнова, многомесячный страх потерять эту жизнь, этот бесконечный поток впечатлений, родник поэтических откровений, должен был заставить поэта включить в сферу любимого и такую небольшую «нагрузку», как сталинский режим. Трудно сказать, верна ли версия Бенедикта Сарнова, но какая-то доля психологической достоверности в ней есть. Мандельштам едет в ссылку на Северный Урал – перед ним открываются невиданные ранее просторы. Может, это и есть та самая Сибирь, о которой он мечтал, – с «голубыми песцами в первобытной красе»? Поэт пытается увидеть красоту северного города, воспринять его душу. (Здесь можно сопоставить «стоящий на дубовых коленях» уральский город Мандельштама с городом Юртыным, под которым угадывается Пермь, из пастернаковского «Доктора Живаго».) И поэт «вталкивает» в мир, который он готов теперь полюбить, и символ нового, уничтожающего его мира:

1

Как на Каме-реке глазу темно, когда
На дубовых коленях стоят города.

В паутину рядясь, борода к бороде
Жгучий ельник бежит, молодея, к воде.

Упиралась вода в сто четыре весла –
Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла.

Так я плыл по реке с занавеской в окне,
С занавеской в окне, с головою в огне

А со мною жена пять ночей не спала,
Пять ночей не спала, трех конвойных везла.

2

Как на Каме-реке глазу темно, когда
На дубовых коленях стоят города.

В паутину рядясь, борода к бороде
Жгучий ельник бежит, молодея в воде.

Упиралась вода в сто четыре весла,
Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла.

Чернолюдем велик, мелколесьем сожжен
Пулеметно-бревенчатой стаи разгон.

На Тоболе кричат. Обь стоит на плоту
И речная верста поднялась в высоту.

3

Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток,
Полноводная Кама неслась на буюк.

И хотелось бы гору с костром отслоить,
Да едва успевает леса посолить.

И хотелось бы тут же вселиться, пойми,
В долговечный Урал, населенный людьми,

И хотелось бы эту безумную гладь
В долгополой шинели беречь, охранять.

А вот стихотворение еще более откровенно-покаянное – «Стансы».

Я не хочу среди юношей тепличных
Разменивать последний грош души,

Но, как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу, – и люди хороши.
Люблю шинель красноармейской складки –
Длину до пят, рукав простой и гладкий
И волжской туче родственный покроем,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,
И скатывалась летнею порой.

Проклятый шов, нелепая затея.
Нас разлучили, а теперь – пойми:
Я должен жить, дыша и большевея,
И перед смертью хорошея –
Еще побыть и поиграть с людьми.

Что это? Может быть, литературная мистификация? Может быть, поэт талантливо, не казенно-косноязычно, а в своем неповторимом «мандельштамовском» стиле смастерил «белый флаг», чтобы его, поэта, наконец, оставили в покое? В конце концов ведь «имитировать» вдохновение, а на самом деле просто мастерски облечь в стихотворную форму то, чего кто-то требует, вполне возможно. В конце концов, любой настоящий поэт, кроме поэтического дара, владеет еще и ремеслом стихотворца, и почему нельзя в какие-то моменты использовать это ремесло, как говорится, «в автономном режиме»? Вариант такой мистификации, наверное, возможен. Но возможен и иной вариант: возможно, ужас грядущего расставания с жизнью, которое могло произойти в любой момент, ужас предсмертной тоски, постоянно давя на хрупкую психику поэта, действительно пробуждал любовь ко всему, что есть жизнь и с чем в любой момент можно расстаться. А в эту уходящую жизнь входила и долгополая «шинель красноармейской складки». Не случайно ведь в своих «Стансах» отнюдь еще не старый (44-летний) Мандельштам, собственноручно говоря, предрекает собственную скорую смерть («и перед смертью хорошея»).

Душевный разлом поэта отразился в написанном чуть-чуть раньше стихотворении «День стоял о пяти головах»:

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах.
Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон, – слитен,
чутко,

А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.
День стоял о пяти головах и, чумя от пляса,
Ехала конная, пешая, шла черноверхая масса –
Расширеньем аорты могущества в белых ночах – нет, в ножах –
Глаз превращался в хвойное мясо.
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!
Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо.
Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?
Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов –
Молодые любители белозубых стишков.
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!
Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...
За бревенчатым тыном на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!

Тут все перемешалось – и желание приобщиться к великой, грозной и сильной нови с умирающим и воскресающим Чапаевым, и страх перед этой новью, и в то же время безусловная ирония по отношению к пушкиноведам «в шинелях с наганами», и одновременно *ожидание* этих «пушкиноведов» на собственном пороге. И поэт уже в этом отчаянном ожидании словно бы торопит события: «Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ!» Уж скорее бы! Страх ожидания тяжелее того, чего ожидаешь! И еще – мольба о пощаде, обращенная к грозной нови. Не зря же сквозь все стихотворение навязчивым рефреном проходит строка: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко».

А уж потом Мандельштама кинули в лагерный ад, откуда достоверные данные о гибели человека почти никогда не доходили. Официальная дата смерти Мандельштама – 27 декабря 1938 года, официальная причина – паралич сердца. Но Надежда Яковлевна Мандельштам в своих воспоминаниях пишет о том, что на самом деле обстоятельства смерти Мандельштама весьма туманны: ходило много версий. Согласно большинству из них, Мандельштам действительно умер в начале 1939 года в огромной переполненной тюрьме во Владивостоке во время тифозной эпидемии. Но есть и другие версии. За границей – не исключено, что преднамеренно, – бы пущен слух, что Мандельштам оказался в лагере в Воронежской

области и был убит во время оккупации: «Ясное дело, что какой-нибудь прогрессивный писатель или дипломат, припертый к стенке иностранцами, которые, как выражается Сурков, лезут не в свое дело, свалил все на немцев, что было удобно и просто». Согласно некоторым версиям, Мандельштам видели на транспорте, отправляющемся на Колыму, и даже на самой Колыме, где он выглядел 70-летним стариком, однако люди, прошедшие лагерный ад, по словам самой Н. Я. Мандельштам, уже часто не видели разницы между достоверными фактами и красивыми легендами, в которые хотелось поверить: «Таково было свойство почти всех лагерников, которых мне пришлось увидеть первыми, – для них не существовало дат и течения времени, они не проводили строгих границ между фактами, свидетелями которых они были, и лагерными легендами... Большинство лагерных рассказов, какими они мне представлялись сначала, – это несвязный перечень ярких минут, когда рассказчик находился на краю гибели и все-таки чудом сохранился в живых. Лагерный быт рассыпался у них на такие вспышки, отпечатавшиеся в памяти в доказательство того, что сохранить жизнь было невозможно, но воля человека к жизни такова, что ее умудрялись сохранить». Так что не всем рассказам можно верить.

Рассказывает Н. Я. Мандельштам и про одного своего высокопоставленного сослуживца по Ульяновскому пединституту начала 50-х годов, некоего Тюфякова, заместителя директора института, «ревнителя идеологической чистоты» и «любителя почитать военные романы, где описывается расстрел труса или дезертира перед строем», который «добровольно, сверх нагрузки, ради отдыха и забавы» взялся «идеологически курировать» Надежду Яковлевну, что доставляло ему «почти эстетическое удовольствие». Он ежедневно вызывал Надежду Яковлевну в свой кабинет и каждую беседу «оживлял» сообщением все новых придуманных версий судьбы Мандельштама: «Каждый день он придумывал новую историю – Мандельштам расстрелян, Мандельштам был в Свердловске, и Тюфяков навещал его в лагере из гуманных побуждений, Мандельштам пристрелен при попытке к бегству, Мандельштам отбывает срок в режимном лагере за уголовное преступление, Мандельштам забили насмерть уголовники за то, что он украл кусок хлеба, Мандельштам освобожден и живет на севере с новой женой, Мандельштам совсем недавно повесился. испугавшись письма Жданова, только сейчас

дошедшего до лагерей... О каждой из этих версий он сообщал торжественно: только что справлялся и получил через прокуратуру такие сведения... Мне приходилось выслушивать его, потому что стукачей прогонять нельзя... Кончался наш разговор литературными размышлениями Тютякова: «Лучший песенник у нас Долматовский... Я ценю в поэзии чеканную форму... Без метафоры, как хотите, поэзии нет и не будет. Стиль – это явление не только формальное, но и идеологическое – вспомните слова Энгельса... С ними нельзя не согласиться... А не дошли ли до вас из лагеря стихи Мандельштама? Он там много писал». Эти версии, конечно, едва ли можно принимать всерьез.

Есть много воспоминаний, среди которых есть и достаточно достоверные, о жизни Мандельштама в пересыльном лагере под Владивостоком. Известна песня на слова Юза Алешковского, где есть строки:

А у костра читает нам Петрарку
Фатовый парень Оська Мандельштам.

Конечно, это стилизация, но, по воспоминаниям одного из солагерников Мандельштама, эпизоды с Петраркой действительно были: «Когда Мандельштам бывал в хорошем настроении, он читал нам сонеты Петрарки, сначала по-итальянски, потом – переводы Державина, Бальмонта, Брюсова и свои. Он не переводил любовных сонетов Петрарки. Его интересовали философские». Но это относится лишь к самым первым, летним неделям пребывания Мандельштама в пересыльном лагере Вторая Речка. Как и следовало ожидать, Мандельштам очень быстро «дошел». Иначе и быть не могло: Мандельштам был человеком с обостренным чувством красоты – и абсолютно неприспособленным к *выживанию* в условиях чисто физиологической борьбы за существование. Из своего мира поэт был насильственно вырван – и брошен в мир, где надо было научиться цепляться за жизнь любой ценой – или умереть. В мир, который выдавливал из человека личность – и оставлял лишь кричащее от боли тело. По сути, в последние месяцы Мандельштам уже не был самим собой – он попросту сошел с ума. В частности, он был одержим навязчивой идеей, что его хотят отравить – то ли с помощью лагерной еды, то ли с помощью каких-то таинственных «прививок» – и потому боялся прикасаться к своему лагерному пайку. Согласно

одному из воспоминаний, уже помешавшийся Мандельштам «схватил первую попавшуюся пайку в надежде, что в ней нет яду», — и был жестоко избит, ибо эта пайка была чужой. Единственную привезенную в лагерь ценную вещь — свое знаменитое кожаное пальто — он выменял на несколько горстей сахара, которые были у него украдены: «В начале октября Мандельштам очень страдал от холода: на нем были только парусиновые тапочки, брюки, майка и какая-то шапчонка. В обмен на полпайки предлагал прочесть оба варианта своего стихотворения о Сталине (хотя до сих пор отрицал свое авторство и уверял, что все это «выдумки врагов»). Но никто не соглашался. Состояние Мандельштама все ухудшалось. Он начал распадаться психически, потерял всякую надежду на возможность продолжения жизни. При этом высокое мнение о себе сочеталось в нем с полным безразличием к своей судьбе». Этого, впрочем, следовало ожидать.

За несколько лет до своего конца Мандельштам попытался включить Сибирь, которая, в чем он был почти уверен, рано или поздно войдет в его жизнь, в *свой мир, мир сгущенной красоты бытия*:

...Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Сибирь поэт увидел. И увидел Дальний Восток. В пересыльном лагере он попытался писать — и из-под его пера вышли шесть слов: «Черная ночь, душный барак, жирные вши». Все. Точка. Последняя точка в творчестве Мандельштама. Обрыв. Может, счастьем поэта было, что «дошел» он быстро, что агония, существование в нечеловеческом облике не растянулось на годы (а ведь и так бывало). Надежда Яковлевна Мандельштам вспоминает: «Когда я узнала о смерти Осипа Мандельштама, мне перестали сниться зловещие сны». Один из солагерников Мандельштама, Казарновский, сказал позже Надежде Яковлевне: «Осип Эмильевич хорошо сделал, что умер, — иначе он бы поехал на Колыму». Остается лишь сказать, что в той же лагерной «больничке» (каких были тысячи по стране), где умер Мандельштам, примерно в то же время погибли писатель Бруно Ясенский и художник Е. Лансере.

В. С. Рабинович

**«СО МНОЙ, С МОЕЙ СВЕЧОЮ ВРОВЕНЬ
МИРЫ РАСЦВЕТШИЕ ВИСЯТ...»
(Творчество Б. А. Пастернака)**

Не просто говорить о Пастернаке, который был поэтом во всем, даже в прозе и в переводах. По мнению литературоведа Н. Вильмонта, пастернаковские переводы шекспировских сонетов – это менее всего переводы, скорее стихотворения самого Пастернака, имеющие, впрочем, под собой «шекспировский» фундамент.

Б. Л. Пастернак (1890–1960) был сыном очень известного художника Леонида Пастернака, чье имя осталось в истории искусства навечно. В 1908 году Борис Пастернак окончил классическую гимназию, в 1913 году – философское отделение историко-филологического факультета Московского университета (параллельно он готовился к сдаче экстерном выпускного экзамена на композиторском отделении консерватории). Впрочем, от ученой карьеры философа Пастернак отказался почти сразу после окончания университета – причем даже сам этот отказ принял совершенно неповторимую «пастернаковскую» форму. Находясь в Германии, Пастернак был приглашен на обед к знаменитому немецкому философу Герману Когену, что означало завуалированное приглашение к совместной работе, – и Пастернак серьезно думал о том, чтобы это приглашение принять. Однако в назначенный день Пастернак просто... не явился на встречу, поскольку в этот момент находился уже в Италии. Видимо, поэт в момент окончательного выбора почувствовал, что ему внутренне чужда философская систематичность, что его призвание – поэзия.

© В. С. Рабинович, 2002

В начале 1910-х годов литературная жизнь в России складывалась так, что для признания кого-либо поэтом ему нужно было хотя бы для приличия состоять в каком-нибудь литературном объединении. Пастернак был членом группы «Лирика», а затем даже какое-то время примыкал к футуристической группе «Центрифуга»; в это время (середина 1910-х годов) он даже сближается с Маяковским. По характеристике Вильмонта Пастернак относился к Маяковскому по крайней мере серьезно: «Маяковский и Пастернак, конечно, любили друг друга и уж во всяком случае признавали каждый другого большим талантом». Вильмонт считает, что Маяковский «порою сам нетерпеливо заговаривал на пастернаковский лад, его интонациями и поэтическими ходами» и что строки из поэмы «Про это»:

Эта тема придет, позвонится с кухни,
Повернется, сгинет шапчонкой гриба,
И гигант постоит секунду и рухнет,
Под записочной рябью себя погребя –

являются явным подражанием Пастернаку. Впрочем, с самого начала между стремящимся синтезировать разорванное бытие в единое целое Пастернаком и готовыми к расчленению мира на механические составляющие футуристами существовали очень резкие разногласия – хотя, с точки зрения, например, Н. Вильмонта, разногласия Пастернака с Маяковским не мешали взаимному восхищению – Вильмонт ссылается здесь на такой отзыв Пастернака о Маяковском: «Его поэзия, такая настоящая, выросшая до размеров *il gigante* Микеланджело и по праву занявшая первое место на европейском чемпионате поэзии, все же остается русской провинцией, чем-то гениально-доморощенным... Его петровская дубинка стучит по тротуарам первопрестольной, не зная истинного своего применения». Ю. Карабчиевский же на основе других данных делает вывод, что, к счастью для своей Музы, Пастернак увидел, какой опасностью ему грозит сближение с расчленяющей живую ткань бытия Музой Маяковского и других футуристов – и вовремя отшатнулся от них.

Если бы нужно было охарактеризовать поэзию Пастернака одним ключевым словом, то наиболее подходящим было бы слово «слияние»: Пастернак стремился слиться с окружающим его миром, раствориться в его гармоническом целом (в то время как, например, Мандельштам видел красоту окружающего его мира словно бы извне, как зритель, – впрочем, это различие чувствовал и сам Пастер-

нак и даже как-то иронически отозвался о Мандельштаме и Гумилеве, заявив, что «они запрягают в пролетку игрушечных лошадок»).

Пастернак, по словам И. Вильмонта, «стремился, вполне сознательно, затеряться в огромном и для него всегда чудесно-целостном мире»: в этой связи Н. Вильмонт вспоминает строки из позднего пастернаковского стихотворения «Заморозки» (1956):

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

Примечательно в этой связи само название одного из самых известных сборников Пастернака, изданного в 1922 году, – «Сестра моя – жизнь».

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнает мне.

И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Мотивы слияния с жизнью присутствуют практически во всех стихотворениях Пастернака начиная с самой ранней юности, и уже тогда в его художественный мир войдет образ *свечи*, освещающего мир «я», устремленного не вовнутрь, а вовне.

Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят, –

так писал Пастернак еще в 1912 году (позже эта свеча будет сопровождать Пастернака всю жизнь – и появится в «Докторе Живаго»). Примираясь с жизнью, поэт примирялся в ней со всем – и с радостями, и с горестями, он вбирает ее *целиком* – и одновременно сам в нее «вбирается». Представительно в этой связи стихотворение «Пир» (1913).

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Исчадя мастерских, мы трезвости не терпим.
Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветер ночей – тех здравец виночерпьем,
Которым, может быть, не сбыться никогда.

Наследственность и смерть – застольцы наших трапез
И тихую зарей, – верхи дерев горят.
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд.

Полы подметены, на скатерти ни крошки,
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош, – и на своих двоих.

Слог легкий, воздушен – как будто и не работали над ним. Сам Пастернак, впрочем, заметил как-то: «Поэзия должна быть проста и воздушна, как Верлен или как “Позарастили стежки-дорожки”».

Само же творчество Пастернак воспринимал как процесс почти бессознательный, как нечто, охватывающее художника извне и

не дающее ему думать ни о чем другом, и одновременно именно оно, это творчество, с его точки зрения, и является основой мироздания.

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у Бетховена,
Накрывает ладонью, как шашки,
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную доведь,
И – с тоскою какою-то бешеной,
К преставлению света готовит,
Конноборцем над пешками пешими.

А в саду, где из погребя, со льду,
Звезды благоуханно разохались,
Соловьём над лозою Изольды
Захлебнулась Тристанова заholодь.

И сады, и пруды, и ограды,
И шипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.
«Определение творчества»

* * *

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, – а слова
Являются о третьем годе.

Так начинают понимать.
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать – не мать,
Что ты – не ты, что дом – чужбина.

Что делать страшной красоте,
Присевшей на скамью сирени,
Когда и впрямь не красть детей?
Так возникают подозренья.

Так зреют страхи. Как он даст
Звезде превысить досяганье,
Когда он – Фауст, когда – фантаст?
Так начинаются цыгане.

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,

Внезапные, как вздох, моря.
Так будут начинаться ямбы.
Так ночи летние, ничком
Упав в овсы с мольбой: исполнсья,
Грозят заре твоим зрачком,
Так затевают ссоры с солнцем.
Так начинают жить стихом.
1921 «Так начинают»

Творчество, поэзия – это для Пастернака *высокая болезнь*, которая на протяжении многих веков противостояла «здоровой» земной реальности – антипоэтической реальности войны и разрушения. Вот отрывок из поэмы «Высокая болезнь» (начало 20-х годов):

Мелькает движущийся ребус,
Идет осада, идут дни,
Проходят месяцы и лета.
В один прекрасный день пикеты,
Сбиваясь с ног от беготни,
Приносят весть: сдается крепость.
Не верят, верят, жгут огни.
Взрывают своды, ищут входа,
Выходят, входят, идут дни,
Проходят месяцы и годы.
Проходят годы, все в тени.
Рождается троянский эпос,
Не верят, верят, жгут огни,
Нетерпеливо ждут развода,
Слабеют, слепнут, идут дни,
И в крепости крошатся своды.
Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.
Уместно ль песнью звать содом,
Усвоенный с трудом
Землей, бросавшейся от книг
Под пули и на штык...

Пастернак обладал удивительной способностью одухотворять своей песнью окружающий мир. Представляет интерес в этой связи пастернаковский Петербург. (Здесь возможно сопоставление с Петербургом Пушкина, Гоголя, Достоевского, А. Белого, З. Гиппиус,

А. Н. Толстого.) «Петербургский цикл» Пастернака относится к 1914–1916 годам (сборник «Поверх барьеров») – и Петербург здесь приобретает облик человека.

Как в пулю сажают вторую нулю
Или бьют на пари по свечке,
Так этот раскат берегов и улиц
Петром разряжен без осечки.

О, как он велик был! Как сеткой конвульсий
Покрылись железные щеки,
Когда на Петровы глаза наворачнулись,
Слезя их, заливы в осоке!

И к горлу балтийские волны, как комья
Тоски, подкатили; когда им
Забвеньё владело; когда он знакомил
С империей царство, край – с краем.

Нет времени у вдохновенья.
Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, –
Мне здесь сновиденье явилось, и счесть
Сведу с ним сейчас же и тут же.

Он тучами был, как делами, завален,
В ненастья натянутый парус,
Чертежной щетиною ста готовален
Врезалась царская ярость.

В дверях, над Невой, на часах, гайдуками,
Века пожирая, стояли
Шпалеры бессонниц в горячечном гаме
Рубанков, снастей и пищалей.

И знали: не будет приема. Ни мамок,
Ни дядек, ни бар, ни холопей,
Пока у него на чертежный подрамок
Надеты таежные топи.

«Петербург»

Одно из стихотворений Петербургского цикла написано, что интересно, в сугубо футуристической манере – даже трудно себе представить, что оно тоже вышло из-под пера Пастернака:

Чертежный рейсфедер
Всадника медного

От всадника – ветер
Морей унаследовал.

Каналы на прибыли,
Нева прибывает.
Он северным грифелем
Наносит трамвай.

Попробуйте, лягте-ка
Под тучею серой,
Здесь скажут на практике
Поверх барьеров.

И видят окраинцы:
За Нарвской, на Охте,
Туман продирается,
Отодранный ногтем.

Петр машет им шляпою,
И плещет, как прапор,
Пурги расцарапанный,
Надорванный рапорт.

Сограждане, кто это,
И кем на терзанье
Распущены по ветру
Полотнища зданий?

Как план, как ландкарту
На плотном папирусе,
Он город над мартом
Раскинул и выбросил.

В 1920–1930-е годы Пастернак пытается включить в круг принимаемого и реальность послереволюционной действительности. И вот появляются поэмы «Девятьсот пятый год» (1925–1926) и «Лейтенант Шмидт» (1926–1927). Пастернак даже задает миру риторический вопрос – и, очевидно, вполне искренне:

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?

Стремление Пастернака «слиться» было насыщено глубоким драматизмом, и этот драматизм особенно отчетливо проявился в одном из его стихотворений 1931 года (из цикла «Второе рождение»), которое даже по своей ритмической структуре и по количеству строк

точь-в-точь повторяет пушкинские «Стансы» 1826 года – да, те самые, что начинаются со строк:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни.

Более того, в пастернаковском стихотворении целиком повторены и последние две из процитированных выше пушкинских строк –

Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни.

Апеллируя к пушкинскому жесту примирения с властью, Пастернак словно бы ищет обоснования собственному примирению – и, может быть, даже слиянию с могучим потоком новой жизни. Вот пастернаковские строки 1931 года:

Столетье с лишним – не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.
Хотеть, в отличие от хлыща
В его существованье кратком,
Труда со всеми сообща
И заодно с правопорядком.
И тот же тотчас же тупик
При встрече с умственной ленью,
И те же выписки из книг,
И тех же эр сопоставленье.
Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравненье разня:
Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни.
Итак, вперед, не трепеща
И утешаясь параллелью,
Пока ты жив, и не моща,
И о тебе не пожалели.

Да, примиренье здесь есть. Но присутствует в этом стихотворении и ряд скрытых смыслов. И прежде всего смысл примирения не как внутреннего признания, но как подчинения грозной силе. Через все стихотворение проходит ненадежно скрытое в достаточно

прозрачном подтексте обращение поэта и самому себе: слейся, будь «со всеми сообща и заодно с правопорядком» – иначе «о тебе пожалуют». Право, пушкинские «Стансы» 1826 года, по всей видимости, значительно в меньшей степени сопряжены с внутренней ломкой поэта, нежели приведенное выше стихотворение Пастернака. Это стихотворение почему-то вызывает ассоциации с рассмотренными нами ранее «Стансами» Мандельштама (опять «Стансы»!) и с мандельштамовским же стихотворением «День стоял о пяти головах...». И здесь и там – трагедия самопринуждения к слиянию с сильной и грозной новью, с «правопорядком» ли, или с «говорящим Чапаевым», умирающим и воскресающим. Но и здесь и там – мотив ужаса перед этой новью, с которой нельзя не слиться – иначе сомнет. И так же как сразу несколько смыслов таит в себе мандельштамовская строка: «Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?», точно так же глубокий подтекст содержат в себе пастернаковские строки:

Итак, вперед, не трепеща
И утешаясь параллелью

(параллелью очень ясной – с пушкинскими «Стансами». – В. Р.)

Пока ты жив, и не моща,
И о тебе не пожалели.

В ряде других стихотворений цикла «Второе рождение» приминение с новью проявляется даже в противопоставлении советской действительности собственного «я», ибо это противопоставление иерархическое, «противопоставление снизу»: великая и прекрасная новь – заведомо права, а неспособный сжиться с ней поэт – обреченная жертва собственной душевной слабости:

...Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
Жил в эти дни, А если из калек,
То всё равно: телегою прогресса
Нас переехал новый человек.
Когда ж от смерти не спасет таблетка,
То тем свободней время поспешит
В ту даль, куда вторая пятилетка
Протягивает тезисы души.
Тогда не убивайтесь, не тужите,
Всей слабостью клянусь остаться в вас.
А сильными обещано изжитие
Последних язв, одолевавших нас.

В другом же стихотворении из цикла «Второе рождение» («Опять Шопен не ищет выгод») поэт словно бы предрекает свою судьбу в XX столетии:

...А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.
Опять? И, посвятив соцветьям
Рояля гулкий ритуал,
Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

Примирение с советской новью было для поэта мучительно, сопряжено с внутренней ломкой. И потому он то принимал к этой нови, то отмахивался от нее, возвращаясь к первоосновам своего художественного мира...

Однако «стержень» его художественного мира все же находился в иной плоскости.

Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, – никого.

И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной,

И опять кольнут донине
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.

Но неожиданно по портюере
Пробежит вторженья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.

Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,

В чем-то впрямь из тех материй,
Из которых хлопя шьют.

Это – 1931-й год.

Впрочем, еще летом 1917 года 27-летний Пастернак, автор стихотворения «Про эти стихи», отмахивается от вторгающейся в его мир действительности:

...Буран не месяц будет мечь,
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу; свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество.
И разгулявшийся денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку кликну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой, '
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?..

Поэт не хотел меняться внутренне – и ему, при всей его потребности в слиянии с окружающим миром, очень трудно было приспособиться к жизни в реальном мире. Очень хорошо характеризует Пастернака случай, который произошел с ним во время чистопольской эвакуации. Однажды, в день, когда планировалось его выступление перед зрителями, он сделал (или ему самому так показалось) резкое замечание хозяину, у которого он снимал квартиру, и, устыдившись, принял решение в наказание лишить себя этого поэтического вечера.

Шло время – Пастернак становился мудрее, и в его «поздней» лирике присутствует уже не только поток впечатлений, которые несет вбираемая им в свою душу «жизнь-сестра», но и своего рода обобщение, заключение, вывод – из собственной жизни.

В конце 40-х годов в поэзию Пастернака входят христианские мотивы – ведь явление миру Христа было в глазах Пастернака самым великим переломом в человеческой истории, когда впервые Бог

обрел человеческий облик – и тем самым придал отдельному человеку, личности самоценность (раздумья о роли этого события переключают и в художественный мир «Доктора Живаго»). Пожалуй, наиболее известным из «библейских» стихотворений Пастернака является его «Рождественская звезда» (1947), в котором Христос подчеркнуто очеловечен. Н. Вильмонт назвал «Рождественскую звезду» «самым совершенным русским стихотворением XX века»:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.
Его согревало дыхание вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.
Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.
Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.
А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей площадки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.
Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.
Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.
Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

За ними везли на верблюдах дары
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.
И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.

Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.

Весь трепет затепленных свечей, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры...
Все злей и свирепей дул ветер из степи...
Все яблоки, все золотые шары.

Часть пруда скрывали верхушки ольхи,
Но часть было видно отлично отсюда
Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи.
Как шли вдоль запруды ослы и верблюды,
Могли хорошо разглядеть пастухи.
Пойдемте со всеми, поклонимся чуду,
Сказали они, запахнув кожухи.

От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листьями слюды
Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.

Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды.

Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.
По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
– А кто вы такие? – спросила Мария.
– Мы племя пастушье и неба послы,
Пришли вознести вам обоим хвалы.
– Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Средь серой, как пепел, предутренной мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянувшись: с порога на деву,
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

В позднюю лирику Пастернака властно входит мотив творчества не просто как «выплеска» духовной энергии, но прежде всего как огромной *духовной работы*, связанной одновременно и с вбиранием жизни в себя, и с самоотдачей.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы;

Я б разбивал стихи, как сад,
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука.
1956

* * *

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Он потонул в тумане.
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

В пространствах беспредельных
Горят материи.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой.
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

1956 «Ночь»

* * *

Быть знаменитым некрасиво,
Не это поднимает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

*Цель творчества – самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.*

*Но надо жить без самозванства.
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов,*

*И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.*

*И окунаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.*

*Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но поражения от победы
Ты сам не должен отличать.*

*И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.*

1956

Оставаться *живым*, сохранять связь с бесконечной жизнью, сливаться с ней поэту все трудней – слишком много запечатлелось в его душе «мертвецких и гробниц», слишком горестна память его души.

*Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.*

*Тела их бальзамируя,
Им посвящая стих,
Рыдающею лирою
Оплакивая их.*

*Ты в наше время шкурное
За совесть и за страх*

Стоишь могильной урною,
Покоющей их прах.

Их муки совокупные
Тебя склонили ниц.
Ты пахнешь пылью трупною
Мертвецких и гробниц.

Душа моя, скудельница,
Все, виденное здесь,
Перемолов, как мельница,
Ты превратилась в смесь.

И дальше перемалывай
Все бывшее со мной,
Как сорок лет без малого,
В погостный перегонной.

1956

«Душа»

И все же ближе к концу жизни поэт пытается примирить смертную память своей души, собственную скорую смерть и свое любовное примирение с жизнью, конечное примирение, свою готовность все ей простить, ни за что не проклиная.

Стояли как перед витриной,
Почти запрудив тротуар.
Носилки втокнули в машину,
В кабину вскочил санитар.

И скорая помощь, минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак

Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря.
Покачивалась фельдшерница
Со склянкою нашатыря.

Шел дождь, и в приемном покое
Уныло шумел водосток,
Меж тем как строка за строкою
Марали опросный листок.

Его положили у входа.
Все в корпусе было полно.
Разило парами иода,
И с улицы дуло в окно.

Окно обнимало квадратом
Часть сада и неба клочок.
К палатам, полам и халатам
Присматривался новичок.

Как вдруг из расспросов сиделки,
Покачивавшей головой,
Он понял, что из переделки
Едва ли он выйдет живой.

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.

Там в зареве рдела застава,
И, в отсвете города, клен
Отвешивал веткой корявой
Больному прощальный поклон.

О господи, как совершенны
Дела твои, – думал больной, –
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком.
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, *как изделье**,
И прячешь, как перстень, в футляр.

1956

«В больнице»

Примечательно в этой связи, что в основу стихотворения Пастернака «В больнице» лег опыт его собственного пребывания в больнице – с инфарктом. По его собственным словам, именно в коридоре

* Здесь возможна параллель с «Доктором Живаго». – В. Р.

огромной городской больницы, в промежутках между потерями сознания и приступами тошноты его охватывало чувство какого-то особого, неземного блаженства: «Господи, – шептал я, – благодарю тебя за то, что ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что твой язык – величественность и музыка, что ты сделал меня художником, что творчество – твоя школа, что всю жизнь ты готовил меня к этой ночи. И я ликовал и плакал от счастья».

Чувства гармонии поэт не терял практически до самой смерти. В 1957 году из-под пера 67-летнего Пастернака выходит стихотворение, исполненное гармонической красоты и удивительной цельности.

Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.

Снег идет, и все в смятенье,
Все пускается в полет,
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.

Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака

Потому что жизнь не ждет.
Не оглянешься – и святки.
Только промежуток краткий,
Смотришь, там и новый год.

Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Снег идет, снег идет.
Снег идет, и все в смятенье:
Убеленный пешеход.
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.
«Снег идет»

В 1945–1955 годах Пастернак работает над романом «Доктор Живаго». Замысел прозаического произведения, которое стало бы лирической эпопеей, охватывающей поток жизни, растянувшийся во времени на много лет, возник у Пастернака еще в начале 1920-х годов. Подходы к «Доктору Живаго» присутствуют уже в таких ранних произведениях Пастернака, как повесть «Детство Люверс», роман в стихах «Спекторский» и т. д. Уже в одном из прозаических отрывков, написанных Пастернаком в 1918 году, появились предшественники некоторых героев «Доктора Живаго». В 30-е годы в черновиках Пастернака появляется герой по фамилии Живульт: ясно, что еще в 30-е годы Пастернак работал над крупным романом, но почти все его черновики погибли зимой 1941–1942 годов во время пожара на даче Всеволода Иванова в Переделкино, где Пастернак перед отъездом в чистопольскую эвакуацию оставил свои черновики. Так или иначе, но в известной нам редакции «Доктор Живаго» создавался уже после войны, в 1945–1955 годах.

«Доктор Живаго» – это взгляд на эпоху сквозь призму всего нескольких судеб, проходящих через весь роман, – Юрия Живаго, Тони Громеко, Лары Гишар, Павла Антонова (он же Стрельников) и некоторых других. Перед глазами читателя проходит целая эпоха – от самого начала века и до середины 40-х годов, во всех измерениях (от Москвы 1905 года – через фронт Первой мировой войны – через голодную Москву времен Гражданской войны – через переходящий из рук в руки город Юрятин (под которым угадывается Пермь) – через партизанский отряд, в который Юрий Живаго был мобилизован как врач, – через Москву 20-х, куда Юрий Живаго дошел практически пешком с самого Урала и в которой умер от сердечного приступа в переполненном трамвае, – к лету 1943 года, когда на Курской дуге встретились друзья юности – бывший заключенный сталинского лагеря «произведенный в младшие лейтенанты Гордон» – тот самый адвокатский сын Миша Гордон, друг детства Юрия Живаго, – и другой друг детства Живаго, ныне майор Дудоров, тоже, впрочем, прошедший через лагерный ад.

Героям романа приходится пройти через все муки ада, их закружила метель эпохи, они попали в самую ее сердцевину. Метель – это вообще один из любимых образов Пастернака, символизирующий враждебные человеку силы внешнего по отношению к нему мира. Не случайны в самом начале романа похороны матери Юрия Живаго (здесь возможна параллель с булгаковской «Белой гвардией»), а затем – *метель*, заметающая дорожную могилу: «За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало.

Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять. То его пугало, что монастырскую капусту занесет и ее не откопают, то что в поле заметет маму и она бессильна будет оказать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в землю». Эта метель – словно бы воплощение всех тех сил, которые свели в могилу маму Юры Живаго и которые угрожают всему тому, что ему дорого. Эта метель потом будет преследовать Юрия Живаго и других героев романа всю жизнь – и на фронте, и на заснеженном Урале. Но всегда эту метель будет уравнивать свеча – еще один излюбленный пастернаковский образ-символ. Свеча – нечто несущее гармонию, уравнивающее метель бытия. Пастернак приписывает своему Юрию Живаго стихотворение «Зимняя ночь», через которое проходит «сквозное» противопоставление метели – и свечи.

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.

Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале, –
И то и дело
Свеча горела ни столе,
Свеча горела.

«Зимняя ночь»

И через всю жизнь пронес пастернаковский Живаго, в котором угадываются многие авторские черты (не случайно же Пастернак приписал своему герою многие *собственные* стихотворения), свечу гармонии, свечу примирения с жизнью, такой, какова она есть, – в единстве прекрасного и страшного. Идея неизбежности такого единства проходит через все его творчество. Вспомните:

И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош – и на своих двоих.

Неизбежность этого чередования – это, в глазах Пастернака, своего рода закон жизни: за любую радость надо расплачиваться печалью, а то и бедой. Не случайно в художественном мире романа мать Тони Громеко умирает не когда-нибудь, а за десять минут до приезда Тони с долгожданной елки у Свентицких. Не случайно в жизнь Юрия Живаго *одновременно* вошли три вести – весть о рождении

долгожданного ребенка, весть о большой профессиональной удаче, когда подтвердился диагноз, поставленный Живаго умершей больной, и весть о призыве на фронт Первой мировой. Кстати, и в словах главного врача две последние вести почти не отделены друг от друга: «Да, Живаго, представьте – эхинококк: Мы были не правы. *Поздравляю* (здесь и далее в цитате курсив наш. – В. Р.). И затем – *неприятность*. Опять пересмотр вашей категории. На этот раз отстоять вас не удастся»... «Поздравляю, И затем – *неприятность*». Это типично «пастернаковское» чередование. Все вместе. Но пастернаковский Живаго смиряется с этой жизнью, стремится к слиянию с ней – такой, какова она есть, и при этом его сознание *устремлено не вовнутрь себя, а вовне* – не случайно он в своей сделанной экспромтом лекции, обращенной только к одному человеку – Анне Ивановне Громеко, – проводит параллель: сознание – фары паровоза:

«Но что такое сознание? Рассмотрим. Сознательно желать уснуть – верная бессонница, сознательная попытка вчувствоваться в работу собственного пищеварения – верное расстройство его иннервации. Сознание – яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на самом себе. Сознание – свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание – это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь, и случится катастрофа». Отсюда и вытекает *формула бессмертия*: “Человек в других людях и есть душа человека (курсив наш. – В. Р.)”. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание, Вашей *душой*, вашим *бессмертием*, вашей *жизнью в других*. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. *Это будете вы, вошедшая в состав будущего*». В конечном счете, по мнению Юрия Живаго, именно это и является сутью христианской идеи бессмертия: «Воскресение. В той грубейшей форме, как это утверждается для утешения слабейших, это мне чуждо. И слова Христа о живых и мертвых я понимал всегда по-другому. Где вы разместите эти полчища, набранные по всем тысячелетиям? Для них не хватит вселенной, и Богу, добру и смыслу придется убраться из мира. Их задавят в этой жадной животной толчее». Бессмертная человеческая душа в пастернаковской интерпретации – это есть *«человек в других людях»*. (Здесь возможны рассуждения насчет потребности человека, независимо от того, верующий он или нет, в сохранении какой-то части души в других: в вылеченных больных, выученных учениках

и т. д.) Впрочем, высшая форма продолжения в других людях, с точки зрения Пастернака, – это бессознательное слияние с потоком окружающей жизни, которое является на первый взгляд неосознанным и граничит с тем, что Пастернак называл «высшей и краеугольной беззаботностью», разрывающей любые ограниченные формы, сковывающие жизнь. Именно эта «высшая и краеугольная беззаботность» и ассоциировалась для пастернаковского Живаго с именами особо дорогих ему Пушкина и Чехова. Обратимся к юрятинским записям Живаго: «Из всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей – не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания и за их чередованием незаметно прожили жизнь как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все большею сладостью и смыслом».

Вообще, одно из главных противоречий, которые отразились в художественном мире «Доктора Живаго», – это противоречие между сковывающей бесконечность бытия *формой* – и *гармонией* бесконечной в своих проявлениях *жизни*. Слово «жизнь» приобретает для Пастернака магическое значение: *жизнь* – *Живаго* – «...Но быть *живым*, *живым* и только, *живым* и только до конца».

Превращение же человека в абсолютно завершенное существо, от которого всегда знаешь, чего ждать, есть, по мнению Пастернака, смерть. Не случайно Пастернак заставляет своего Живаго заметить: «Хорошо, когда человек обманывает ваши ожидания, когда он расходится с заранее составленным представлением о нем. Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение». В художественном мире романа присутствует целый ряд героев, в душе которых желание добра ближним сочетается с недоверием к жизни, к людям – и для них Добро приобретает какие-то конкретные формы, как правило идейные, – форму ли классовой идеи или идеи национальной, идеи «красной» или идеи «белой», а все, что не вписывается в эти формы, становится для этих героев Злом. Вот одна из очень символических в этом отношении сцен: арестованный или захваченный

в плен гимназист, раненный в голову, натягивает на перевязанную рану (явно с опасностью для себя) *форменную фуражку*:

С обмотанной головы гимназиста поминутно сваливалась фуражка. Вместо того чтобы снять ее и нести в руках, он то и дело поправлял ее и напояливал ниже, во вред перевязанной ране, в чем ему с готовностью помогали оба красноармейца.

В этой нелепости, противной здравому смыслу, было что-то символическое. И, уступая ее многозначительности, доктору тоже хотелось выбежать на площадку и остановить гимназиста готовым, равным наружу изречением. Ему хотелось крикнуть и мальчику, и людям в вагоне, что *спасение не в верности формам, а в освобождении от них* (курсив наш. – В. Р.).

В сознания Павла Антипова (он же Стрельников), сына железнодорожного мастера, потом учителя, потом прапорщика Первой мировой войны, потом крупного деятеля Красной Армии, ненависть к социальной несправедливости приобрела форму святой веры в революцию как *необходимый* Страшный суд. Он интеллигентный человек, про него не скажешь, что он душевно туп, но он был свято предан *формам той идеи*, которую принял, – и это делало его страшным:

Две черты, две страсти отличали его. Он мыслил незаурядно, ясно и правильно. И он в редкой степени владел даром нравственной чистоты и справедливости, он чувствовал горячо и благородно.

Но для деятельности ученого, пролагающего новые пути, его уму недоставало *дара* (здесь и далее в цитате курсив наш. – В. Р.) нечаянности, силы, непредвиденными открытиями нарушающей бесплодную стройность пустого предвидения.

А для того чтобы делать добро, его принципиальности недоставало *беспринципности сердца*, которое не знает общих случаев, а только частные и которое велико тем, что делает малое.

Стрельников с малых лет стремился к самому высокому и светлому. Он считал жизнь огромным ристалищем, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства.

Когда оказалось, что это не так, ему не пришло в голову, что он не прав, упрощая миропорядок. Надолго загнав обиду внутрь, он стал лелеять мысль стать когда-нибудь судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами. Выйти на ее защиту и отомстить за нее. Разочарование ожесточило его. Революция его вооружила.

И этот душевно тонкий человек добровольно взял на себя роль карающей десницы нового закона: «...Он сваливался как снег на го-

лову, судил, приговаривал, приводил приговоры в исполнение быстро, сурово, бестрепетно». И доктору Живаго, которого он великодушно отпустил только потому, что не хотел нарушить данное ранее обещание и которого подозревал в дезертирстве и желании попасть на территорию, занятую белыми (логика проста: врач в военное время едет по личным делам на прифронтовой Урал, переходящий из рук в руки, да к тому же его жена является родственницей бывших владельцев этих заводов), он объясняет свою нынешнюю непреклонность:

Сейчас вы представите записку Наркомпроса или Наркомздрава, рекомендующую вас как «вполне советского человека», как «сочувствующего» и удостоверяющую вашу «лояльность». Сейчас страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора. Впрочем, я сказал вам, что вы свободны, и не изменю своему слову. Но только на этот раз. Я предчувствую, что мы еще встретимся, и тогда разговор будет другой, берегитесь.

Прошла трещина водораздела и в семье Галиуллиных, семье, состоящей из душевно чистых людей, все по той же причине – приверженности разным *формам*, в которые вылились их представления о добре. Юсуп Галиуллин – тот самый забитый мальчишка-подмастерье Юсупка, которого избивал мастер Худолеев, тот самый прапорщик Галиуллин, который подал рапорт о направлении на фронт только потому, что к нему в подчинение попал ополченец Худолеев, бывший его мучитель, чтобы избежать соблазна отомстить, – поверил в «белую идею», поверил в то, что рухнувший строй, при котором он лично натерпелся унижений, может возродиться очищенным от зла и несправедливости. И появился на Урале «исключительно гуманный... человек, не чета другим, отзывчивый. Генерал Галиуллин» – совесть белого движения. «А кругом самосуды, убийства...». И зверства творились со всех сторон, и не мог лично почти святой Галиуллин, *человек идеи*, ничего поделать с тем, что дорогое ему дело было запятнано зверской жестокостью.

А для матери Юсупа, дворничихи Фатимы Галиуллиной, Добро приняло классовую окраску – и она чуть не проклинает своего Юсупку, ибо он стал белым офицером, т. е., по ее убеждению, защитником ненавистного ей режима: «Юсупка плохой дорожка пошел. Ты сам посуди, Юсупка кто? Юсупка из учеников, мастеровой. Юсуп должен понимать, простой народ теперь много лучше стало, это

слепому видно, какой может быть разговор. Я не знаю, как ты думаешь, тебе (т. е. самому Юрию Живаго. – В. Р.), может, можно, а Юсупке грех. Бог не простит. Юсупа отец в солдатах пропал, убили, да как, ни лица не оставили, ни рук, ни ног...»

Фатима может сохранять теплое чувство к конкретным людям из чужого и враждебного ей класса, например к Ларе Гишар, она заранее прощает ей потенциальный уход к белым: «...Разве можно, чтобы господа против господ пошли? А Юсупке грех». Итак, Добро в глазах Фатимы приняло почти законченную форму. -

Но жизнь, с точки зрения Пастернака, *рушит все формы* – и организационные, и идеологические, – и формы эти растекаются подобно тому, как набранные по оргнабору трудармейцы из «нетрудового элемента» в определенный момент «просто бежали, как вода бежит». Борьба жизни с формой может быть жестокой, и горе тому, кто осмелится в защите дорогих ему идей встать против стихии. Был юноша по фамилии Гинц – потомственный аристократ, который во имя дорогих для него идеалов демократии порвал со своей средой и стал комиссаром Временного правительства. И поехал он на фронт, чтобы остановить бегущих с фронта дезертиров, объяснить им, что защищают они теперь не прежний режим, а свою родину и *свое* народное правительство: он убежден в правоте своих слов, да и к тому же солдат остановили бы и без него – он хотел лишь предотвратить кровопролитие, убедить солдат вернуться. Но только не сливается такт его речи с тем тактом, в котором теперь бьются сердца солдатской толпы:

Опять он по обыкновению говорил о воинском долге, о значении родины и многих других высоких предметах. Здесь эти понятия не находили сочувствия. Сборище было слишком многочисленно. Люди, составляющие его, натерпелись много за войну, огрубели и устали. Слова, которые говорил Гинц, давно навязли у них в ушах. Четырехмесячное заискивание справа и слева развратило эту толпу. Простой народ, из которого она состояла, расхолаживала нерусская фамилия оратора и его остзейский выговор.

И его прогоняют, более того – начинают преследовать. Он мог спастись в здании вокзала – но

...поколениями воспитанное чувство чести, городское, жертвенное и здесь неприменимое, преградило ему дорогу к спасению. Нечеловеческим усилием воли он старался сдерживать трепет расхолившегося сердца. «Надо крикнуть им: “Братцы, опомнитесь, какой я шпион?” – подумал он. – Что-нибудь отрезвляющее, сердечное, что их бы остановило».

В последние месяцы ощущение подвига, крика души бессознательно связалось у него с помостами и трибунами, со стульями, вскочив на которые, можно бросить толпящимся какой-нибудь призыв, что-нибудь зажига-тельное.

У дверей вокзала под станционным потолком стояла высокая пожар-ная кадка. Она была плотно прикрыта. Гинц вскочил на ее крышку и обра-тил к приближающимся несколько за душу хватающих слов, нечеловечес-ких и бессвязных. Безумная смелость его обращения, в двух шагах от распахнутых вокзальных дверей, куда он так легко мог бы забежать, оше-ломила и приковала их к месту. Солдаты опустили ружья.

На какое-то мгновение слова Гинца совпали по такту с настрое-нием толпы – но стоило этому такту *совершенно случайно* нарушить-ся, как Гинц был убит:

...Гинц стал на край крышки и перевернул ее. Одна нога провалилась у него в воду, другая зависла на борту кадки. Он оказался сидящим верхом на ребре.

Солдаты встретили эту неловкость взрывом хохота, и первый спереди выстрелом в шею убил несчастного, а остальные бросились штыками до-калывать мертвого.

Таков в пастернаковском мире удел тех, кто пытается свое Добро, заключенное в какие-то формы, противопоставить стихийному те-чению жизни (здесь можно провести параллель с толстовской кон-цепцией).

И пастернаковский Юрий Живаго поначалу принял революцию 1917 года именно потому, что увидел в ней победу потока жизни над отжившими формами: в первых декретах он увидел «что-то на-ционально-близкое, – издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толсто-го... Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в са-мую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирую-щих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое». Пастернак, подобно Блоку, стремится услышать «музыку революции», да и вообще музыку переломного времени во всем, в том числе и в звуках, которыми жило широко раскинувшееся вдоль старого Сибирского тракта тревожно-раздольное Зауралье. «Город Крестовоздвиженск, станица Омельчи-но, Пажинск, Тысяцкое, починок Яглинское, Звонарская слобода,

станок Вольное, Гуртовщики, Кежемская заимка, станица Казеево, слобода Кутейный Посад, село Малый Ермолай...». Сами названия разве не музыка, напевно-лиричная и одновременно несущая в себе оттенок какой-то угрозы, – в контексте тех кровавых событий, которые разворачиваются в художественном мире романа именно в это время в этих зауральских просторах, в этих селах, станциях и слободах со столь музыкальными названиями? (Можно вспомнить в этой связи роман М. Булгакова «Белая гвардия», в художественном мире которого лиричная украинская песня «Там за гаєм», которую напевают идущие громить Киев петлюровцы, не теряя своей лирической притягательности, в то же время становится олицетворением опасности, угрозы, грядущей беды). Разочарование же в новом строе пришло к пастернаковскому Живаго именно тогда, когда он увидел этот строй в его *застывших формах*, подавляющих вокруг себя все живое во имя его «переделки»:

Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, быть может, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование – это комок не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом жизнь никогда не бывает. Она сама непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий.

Глядя на висящие на одной из городских стен большевистские объявления, которыми советская власть «напоминала о неукоснительности своих устоев», Живаго казнит себя за былое восхищение:

Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более нежизненных, неудобопонятных и неисполнимых. Неужели минутой слишком широкой отзывчивости он навеки закабалил себя?

Высшим проявлением освобождения личности от навязываемых ей извне форм для Пастернака стало христианство. В глазах Пастернака именно христианство признало *самоценность отдельной личности* перед лицом высших сил: перед лицом Бога, а значит, и перед лицом бесконечного в своих проявлениях бытия. Именно христианство, таким образом, по Пастернаку, напрямую связало отдель-

ную личность с Богом, с абсолютным совершенством, с Вечностью и Бесконечностью – личность не как часть своего народа, не как часть государства, не как часть какого-то иного ограниченного, скованного земными формами целого, но личность саму по себе. И, противопоставляя друг другу ветхозаветное и новозаветное толкования Бога, пастернаковский Живаго сопоставляет ветхозаветный сюжет, связанный с переходом целого народа через море, которое расступилось, и новозаветный сюжет, связанный с рождением обыкновенной смертной девушкой Марией Божьего Сына.

Какого огромного значения перемена! Каким образом небу (потому что глазами неба надо все это оценивать), перед лицом неба, в священной раме единственности все это совершается – каким образом небу частное человеческое обстоятельство, с точки зрения древности ничтожное, стало равноценно целому переселению народа?

Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое.

Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство Вселенной». Та же близость Бога и отдельного человека отразилась, по мнению Живаго, и в сюжете, связанном с образом грешницы Марии Магдалины, которая произносит слова: *«Грехов моих множества, судеб твоих бездны кто исследит?»* – Какая короткость, какое равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины!

Можно по-разному относиться к подобному толкованию. У автора данного исследования, например, некоторое внутреннее сопротивление вызывает слишком уж лобовое «сталкивание» в художественном мире «Доктора Живаго» Ветхого и Нового Заветов. В самом деле, личный опыт прочтения Библии приводит к выводу, что уже в рамках не самых ранних текстов Ветхого Завета появляется человек, который вступает в контакт с Богом вовсе не как представитель всего народа, но именно *как отдельная личность*. Можно вспомнить в этой связи ветхозаветного Иова, который взыскует личной встречи с Богом – и добивается ее: суровый ветхозаветный Бог снисходит до спора с отдельным земным человеком. Право же, мера сближения Бога с отдельным земным человеком здесь ничуть не меньше, чем в случае с Марией Магдалиной.

Кроме того, вызывает сомнения и пастернаковская идея, заключающаяся в том, что всеобщее слияние в христианстве приведет просто

к отпадению как лишних всяких форм национального единства, к тому, что после всеобщего слияния в христианстве не останется народов, а останутся лишь личности. В действительности, увы, чистейшая в основе своей сущность христианства была вполне успешно поставлена на службу конкретным национально-государственным интересам, задачам упрочения все тех же самых ненавидимых Пастернаком объединяющих людей форм. И на практике, увы, слияние в христианстве было зачастую вовсе не слиянием, а *поглощением*.

Впрочем, не надо забывать, что Пастернак не религиовед, тем более не политик, а поэт, и его «Доктор Живаго» – это проза поэта. А поэт самоценен. И было бы по меньшей мере смешно (а в конечном счете – грубо, некорректно) заочно (а в данном случае – посмертно) спорить с поэтом на том основании, что он увидел библейский мир именно таким, каким он его увидел, а не другим. И элементы спора, которые присутствуют в данном исследовании, – это спор вовсе не с поэтом Пастернаком, который ничего не доказывал, который писал так, как видел, а с некоторыми его идеями, которые живут уже независимой от него жизнью.

Особого внимания заслуживает проблема, очень бегло затронутая выше, но требующая более акцентированного подхода, – это проблема «автобиографического» начала в романе. Разумеется, было бы абсолютно некорректным прямое отождествление автора, Бориса Пастернака, и «центрального» героя романа – Юрия Живаго, однако некорректность такого отождествления определяется отнюдь не индивидуальными чертами данного романа, а недопустимостью вообще прямого отождествления автора и героя. Ни один литературный герой, даже самый автобиографический, не может быть тождествен автору, но может вбирать в себя лишь какие-то черты авторской индивидуальности (воплотить себя в художественном образе полностью, без остатка, увы, невозможно). В то же время художник может создать художественный образ, максимально приближенный к «я» самого художника (пусть и с невоплощенным остатком), и в этом случае можно говорить об автобиографическом герое. Однако в случае с пастернаковским Живаго нельзя говорить и о такой «автобиографичности»: слишком уж многие факты биографии автора и героя коренным образом расходятся (хотя и биографические пересечения тоже есть). Достаточно лишь сказать, во-первых, что пастернаковский Живаго был врачом, а сам Пастернак врачом не был, и во-вторых, что в финале романа повествуется о смерти Живаго.

И тем не менее не случайно целый ряд своих собственных стихотворений Пастернак поместил в романе как стихо-творения Юрия Живаго. В числе этих стихотворений и «Гамлет», и представленная уже выше «Рождественская звезда», т. е. стихотворения для Пастернака «программные», неотделимые от души самого поэта. Такие стихи невозможно написать, абстрагировавшись от собственного мировидения, лишь во имя «оживления» одного из своих героев. Такие строки невозможно «подарить» чужому. И «стихотворения Юрия Живаго» в сочетании с вложенными в уста Живаго типично «пастернаковскими» рассуждениями о духовном единстве с окружающим миром, о бессмертии как о жизни души умершего в других людях, о духовной сущности христианства позволяют говорить о Юрии Живаго как об автобиографическом герое особого рода: «снабдив» его совершенно другой *земной биографией*. Пастернак, тем не менее, сделал его своим духовным *alter ego* (разумеется, в той степени, в какой вообще возможно приближение художественного образа к духовному «я» автора – как уже говорилось выше, полное совпадение здесь невозможно).

Юрию Живаго суждено было погибнуть – погибнуть не под колесами трамвая, а внутри, в салоне, от недостатка воздуха – под аккомпанемент ругани и оскорблений со стороны окружающих пассажиров, которым хватало воздуха и для которых протискивающийся сквозь толпу к выходу человек стал врагом. Самому Борису Пастернаку суждено пережить подобное позже – и умереть под «шум погони».

Уже начиная с конца 1940-х годов Пастернак начинает подвергаться интенсивной травле. Вначале в «Литературной газете» появляется фельетон Сашина «Запущенный сад», затем – установочная статья А. Суркова в журнале «Культура и жизнь», где присутствовали такие формулировки, как «реакционное отсталое мировоззрение», «живет в разладе с новой действительностью», «прямая клевета» и даже «советская литература не может мириться с его поэзией». Чем это грозило в те годы – можно догадаться. И именно в эти годы Пастернак работал над самым «крамольным» своим произведением – романом «Доктор Живаго».

В годы хрущевской «оттепели» Пастернак осмеливается на попытку публикации романа, но даже самые «либеральные» редакторы не могли на это решиться. Э. Казакевич, исключительно «либеральный» по меркам того времени редактор «Литературной Москвы»,

прочитав роман, встревожился: «Оказывается, судя по роману, Октябрьская революция – недоразумение. И лучше было ее не делать». К. Симонов был еще категоричнее: «Нельзя давать трибуну Пастернаку!». На официальном уровне возник план напечатать роман тиражом в три тысячи экземпляров, чтобы и до масс он не дошел, и перед Западом не было стыдно («оттепель» все же!). Но пока шли споры о романе, 15 ноября 1957 года «Доктор Живаго» был опубликован в Италии (дело в том, что за полтора года до этого Пастернак дал один экземпляр романа сотруднику итальянского радиовещания в Москве и, между прочим, члену итальянской компартии Серджио д'Анджело для ознакомления). Пастернак дал телеграмму с просьбой остановить издание, но это не помогло. Роман был издан, потом пошел ряд переизданий. Конечно, некоторые неприятности у Пастернака начались сразу же после этого, но настоящая травля началась после присвоения Пастернаку Нобелевской премии. Уж этого отечественные «ревнители» стерпеть не смогли: удостоился Нобелевской премии «какой-то» Пастернак, роман которого в лучшей в мире Советской стране печатать не хотели. И вот тогдашний глава ЦК ВЛКСМ, впоследствии – видный деятель КГБ Семичастный публично называет Пастернака «паршивой овцой». Затем проводится манифестация студентов Литературного института, которые требуют от правительства выдворить нобелевского лауреата за границу. На собрании Союза писателей принимается решение об исключении Пастернака из сего Союза, т. е. из единой братской семьи советских писателей. Обстановка была такой, что публично заступиться за Пастернака не решился никто, а самые честные либо под разными предлогами «отсиделись» дома (как, например, Каверин или Эренбург – и это было большой смелостью, так как слишком ясным было для всех, по какой причине люди вдруг стали «заболевать»), либо же, выступая с заявлениями осуждения Пастернака не как злодея, а как ошибающегося товарища, и это, безусловно, немного остудило коллективный психоз ненависти, но сути дела не меняло. А к травле Пастернака подключились и «простые советские люди», конечно, заранее подобранные. Газеты были заполнены «письмами протеста», наиболее представительно среди которых письмо одного экскаваторщика, который заявил, что никогда не слышал о Пастернаке, но готов в любой момент сбросить его в траншею ковшом своего экскаватора. (Впрочем, далеко не все были столь агрессивно легко-

верны. И если на заседании Союза писателей царило редкое «антипастернаковское» единодушие, то среди «простых советских людей» было немало таких, кто не поверил экзекуторам Пастернака и даже поплатился за это. История хранит память о пожилом машинисте, который, устав слушать «антипастернаковские» излияния своего юного помощника, «остудил» чрезмерно ретивого юношу вопросом: «А ты хоть читал роман-то?» – и имел за это серьезные неприятности по работе.)

Пастернак словно предвидел такой исход – из-под пера его доктора Живаго вышло полное пророческого предощущения стихотворение «Гамлет»:

...Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Кончилось все тем, что Пастернак вынужден был от Нобелевской премии отказаться.

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу хода нет.

Темный лес и берег пруда.
Ели сваленной бревно.
Путь отрезан отовсюду.
Будь что будет, все равно.

Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора –
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

«Нобелевская премия»

Пастернак верен себе – и на смертной границе он продолжает верить. Умерет он в 1960 году от рака. Годы спустя Пастернаку, вер-

нее, последним и самым трагичным годам его жизни посвятит одну из своих песен А. Галич:

Растащили венки на веники,
На полчасаика погрустнели.
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И лабали Шопена лабухи,
И торжественно шло прощание.
Он не мылил петли в Елабуге
И с ума не сходил в Сучане.

Даже киевские письменники
На поминки его поспели!
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И не то, чтобы с чем-то за сорок!
† Ровно семьдесят. Возраст смертный.
И не просто какой-то пасынок,
Член Литфонда, усопший сметный!

Ах, осыпались лапы елочки,
Отзвенели его метели!
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела!

Нет, никакая не свеча –
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!

А зал зевал, а зал скучал.
Мели, Емеля!
Ведь не в тюрьму и не в Сучан.
Не к высшей мере!

И не к терновому венцу –
Колесованьем!
А как поленом по лицу –
Голосованьем!

И кто-то спьяну вопрошал:
– За что? Кого там?
И кто-то жрал, И кто-то ржал
Над анекдотом!

Мы не забудем этот смех
И эту скуку.
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку.

Вот и смолкли клевета и споры,
Словно взят у вечности отгул,
А над гробом встали мародеры
И несут почетный караул.

«Памяти Б. Л. Пастернака»

Тональность этой песни в значительной степени дисгармонизирует с тем духом примирения и прощения, который несет в себе поэзия Пастернака. Пастернак – и преследуемый, и гонимый – не в состоянии, наверное, был бросить хотя бы и мысленное проклятие своим преследователям и гонителям (хотя все же не вполне корректно домысливать, о чем мог или не мог поэт подумать, что он мог или не мог почувствовать). Но как быть, если жестокий век не оставил небожителя Пастернака в покое, если век подверг его жестокой травле лишь за то, что не мог поэт заставить себя почитать кесаря как Бога («как Бога» – в данном случае значит не «подобно Богу», а «в качестве Бога»)? И Галич, поэт нашей грешной земли, никогда не претендовавший на роль «заложника Вечности», живущий в своем веке, многократно воспевавший его и проклявший, своей песней словно бы встал на защиту – не только на защиту Пастернака перед лицом слепого века, но и на защиту своего слепого, но любимого века перед лицом Вечности. И его песня – это земные, очень земные строки, в которых присутствуют и насмешка, и обида, и проклятие, но которые словно бы противопоставляют инквизиторской ипостаси XX века другую его ипостась, в которой проявилась способность века хотя бы приблизиться к пониманию гения и защитить его от рук гонителей.

В. С. Рабинович

**«...БЫТЬ НЕ ЧАСТЬЮ, А ВСЕМ:
НЕ С ОДНОЙ СТОРОНЫ, А С ОБЕИХ»
О творчестве М. Волошина**

О как приятно быть Максом
Волошиным – мне.

М. Волошин

Максимилиан Волошин (1877–1932) вошел в историю отечественной культуры не только своей поэзией, но и более широко – своей личностью. Даже его внешность осталась в истории – порой говорили о «кучероподобном» лике Максимилиана Волошина, но в основном все же сходились на том, что поэт скорее не «кучероподобен», а *зевсоподобен*. Называли его – и не столько по причине его внешности, сколько по причине исключительно гармонического мироощущения, – и «последним древним греком». В молодости Волошин много путешествовал – по Западной Европе, Туркестану, Средиземноморью, однако большую часть своей сознательной жизни поэт провел в Крыму, в древнем городке Коктебель, который на 500 лет старше Москвы. Коктебельское пристанище Волошина стало одним из культурных центров России, собирая под свой покров весь цвет русской поэзии – здесь встретила своего будущего мужа Марина Цветаева, здесь Волошин учил писать стихи Владимира Набокова, здесь писал «Дни Турбиных» Михаил Булгаков, здесь бывал Андрей Белый. Тело свое Максимилиан Волошин завещал холму за Коктебелем, и в настоящее время его могила – это в некотором смысле место паломничества.

© В. С. Рабинович, 2002

По воспоминаниям, от Максимилиана Волошина исходил какой-то внутренний, добрый свет. Это проявлялось во всем – даже в знаменитых волошинских розыгрышах. Об одном из них, вошедшем в историю русской литературы и связанном с вымышленным именем Черубины де Габриак, оставила воспоминания Марина Цветаева.

Земной «героиней» этого розыгрыша была молодая школьная учительница Елизавета Ивановна Димитриева. Об ее земном бытии известно, что она страдала хромотой и что ее ученики однажды на вопрос попечителя округа: «Ну кто же, дети, ваш любимый русский царь?» – хором ответили: «Гришка Отрепьев».

Но была у нее еще одна жизнь – поэтическая, ибо был у нее талант, который «жил внутри, один, сжирая ее и сжигая». Это был случай удивительного разрыва между внешним обликом и внутренней сущностью – и Волошин понимал, «что школьная учительница такая-то и ее стихи – кони, плащи, шпаги – не совпадают и не совпадут никогда» и что имеет место «всегда трагический, здесь же катастрофический союз души и тела. Не союз, а разрыв».

Увы существует, по Цветаевой, жестокая логика любви к поэту, требующей красоты *во всем*: «Напечатай Е. И. Д. завтра же свои стихи, то есть влюбись в них, то есть в нес, весь “Аполлон” – и приди она завтра в редакцию “Аполлона” самолично – такая, как она есть, прихрамывая, в шапочке, с муфточкой – весь “Аполлон” почувствует себя обкраденным, и мало разлюбит, се возненавидит весь “Аполлон”. От оскорбленного: “А я-то ждал, что...” до списходительного: “Как жаль, что...” Ни этого “ждал”, ни “жаль” Е. И. Д. не должна прослышать». И Максимилиан Волошин придумывает Димитриевой легенду – образ Черубины де Габриак. И под этим именем посылает ее стихи в «Аполлон» – якобы от ее собственного имени. А имя это словно бы включает в себе и биографию Черубины, и даже причины, по которым она не может принести стихи сама: «Единственная дочь, живет в строгой католической семье, где девушки одни не ходят и стихов не пишут, а если пишут – то уж, конечно, не печатают. Гонорара никакого не нужно. В “Аполлон” никогда не придет. Пусть и не пытаются выследить, не выследят – беда и ей, и им. Единственная достоверность: по воскресеньям бывает в костеле, но невидима, ибо поет в хоре. Все». Цель этого розыгрыша – «освободить ее от этого среднего тела... Дать ей быть

ею. Той самой, что в стихах, душе дать другую плоть, дать ей тело этой души».

Тогда «началась эпоха Черубины де Габриак», от которой был в восторге весь «Аполлон», перестал спать весь «Аполлон», стал жить от письма к письму весь «Аполлон». А потом настало разоблачение:

Как лунатика – окликнули и окликом сбросили с башни ее собственного Черубининого замка – на мостовую прежнего быта, о которую разбилась вдребезги.

– Елизавета Иванова Димитриева – Вы?

– Я...

Это был конец Черубины. Больше она не писала. Может быть, писала, но больше ее никто не читал, больше ее голоса никто не слышал. Но знаю, что ее дружбе с М. В. конца не было.

Редактору «Аполлона» Маковскому Черубина-Димитриева после «разоблачения» прислала свое последнее стихотворение, где были строки:

Милый друг, вы приподняли
Только край моей вуали.

А Максимилиан Волошин оставался добрым гением Димитриевой и после «разоблачения». Когда появились слухи, что под именем Черубины писал сам Волошин, он заявил: «Я бы очень хотел так писать, как Черубина, но я так не умею». А когда до Волошина дошли слухи о том, что Николай Гумилев якобы допустил циничные высказывания в адрес «разоблаченной» Черубины, поэт явился в Мариинский театр и в присутствии Блока, Шаляпина и А. Н. Толстого дал Гумилеву пощечину, что неминуемо должно было кончиться дуэлью. Дуэль произошла на знаменитой Черной Речке. И здесь Волошин был верен себе – вот как он сам вспоминает об этом:

Гумилев промахнулся, у меня пистолет дал осечку. Он предложил мне стрелять еще раз. Я выстрелил, боясь, по неумению стрелять, попасть в него. Не попал, и на этом наша дуэль кончилась.

Может показаться странным – и излишним – столь пристальное внимание к одному из эпизодов человеческой, *внетекстовой*, жизни Максимилиана Волошина. Однако случай Волошина – это случай если не совпадения, то по меньшей мере ярко выраженной корреляции *судьбы* и *слова*: поэт в стихах проживал свою жизнь; его

жизнь и поэзия неразрывны. История же с Черубиной де Габриак выявила одну из важнейших черт его личности, а именно *его ненависть ко всякому разрыву, распаду, разрубанию, расчленению*, его стремление к *целостности и гармонии*. Наверное, еще поэтому называли его «последним древним греком». В середине 1920-х годов появится его программное стихотворение «Доблесть поэта», где жизненная философия Волошина найдет поэтическое воплощение. Итак, миссия поэта в том, чтобы

...В смутах уособиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих.
Зритель захвачен игрой – ты не актер и не зритель,
Ты соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы.
В дни революции быть Человеком, а не Гражданином,
Помнить, что знамена, партии и программы
То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.
Быть изгоем при всех царях и народоустройствах.
Совесть народа – поэт. В государстве нет места поэту.

В этих строках заключено то главное, что определяло мировидение Волошина всегда: Поэт – это *хранитель целостности* в разорванном, разломанном бытии.

Поэт не имеет права увлекаться «знаменами, партиями и программами» и смотреть на мир *изнутри* одной из правд – *сквозь прицел* этой правды.

Высшая должность поэта – обнять своим разумом и своей душой бесконечное множество воюющих друг с другом правд – понять каждую и не слиться ни с одной. То есть – *понять мир как единое целое*. Подобный подход к жизни проявлялся у Максимилиана Волошина во всем. И в желании помочь Елизавете Ивановне Димитриевой преодолеть *разрыв* между своей заурядной телесной оболочкой и своим творческим «я» и *обрести себя как целое*. И в отношении к трагическим катаклизмам XX века, разрывавшим изнутри его Человечество, его Россию, его Крым, его Коктебель, его душу.

В ранней поэзии Максимилиана Волошина целостность бытия – еще данность. Ее нужно постичь:

Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Все воспринять – и снова воплотить!

Это строки 1904 года. И волошинский Крым в это время – концентрированная гармония, синтез, целостность:

Твоей тоской душа томима,
Земля утеранных богов!
Дул свежий ветр... Мы плыли мимо
Однообразных берегов.

Ныряли чайки в хлябь морскую,
Клубились тучи. Я смотрел,
Как солнце мечет в зыбь стальную
Алмазные потоки стрел,

Как с черноморскою волной
Азова илистые воды
Упорно месит ветер крутой
И, вестник близкой непогоды,

Развертывает свитки туч,
Срывает пену, вихрит смерчи,
И дальних ливней темный луч
Повис над берегами Керчи.

1912

Одно из самых ранних волошинских стихотворений («В вагоне») вызывает весьма явные ассоциации с пастернаковским «Сестра моя – жизнь».

Впрочем, целостность для Максимилиана Волошина не то же, что целостность для Бориса Пастернака. Если пастернаковская целостность есть целостность *слияния* с потоком жизни, то целостность в поэтическом мире Волошина есть целостность *всепостижения*, словно бы извне: не та целостность, когда мир вбирает в себя поэта (по Пастернаку), но та целостность, когда *поэт вбирает в себя окружающий мир* во всех его проявлениях.

Впрочем, уже и в ранней лирике Волошина присутствуют мотивы ужаса перед каким бы то ни было расчленением. Например, уже в «Голове *madame de Lamballe*» (книга «Годы странствий», 1906) речь идет от лица отсеченной от тела головы подружки Марии Антуанетты.

Впрочем, «Голова *madame de Lamballe*» написана уже в годы Первой русской революции, когда призрак *расчленения* угрожающе повис над Россией. *Расчленения не территориального – расчленения изнутри*, раскола на враждующие между собой миры. И осо-

бенно болезненным для Волошина было то, что пролитая с обеих сторон кровь давала каждой из сторон право мстить. Каждая из сторон по-своему права – и в этом ужас. В том же году, что и «Голова *madame de Lamballe*», появляется знаменитый «Ангел мщения»:

Народу русскому: Я – скорбный ангел мщенья.
Я в раны черные – в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья,
И голос мой – набат. Хоругвь моя, как кровь.

На буйных очагах народного витийства,
Как призраки, взращу *багряные цветы*.
Я в сердце девушки вложу восторг убийства
И в душу детскую – кровавые мечты.

И дух возлюбит смерть, возлюбит крови алость.
Я грезы счастья слезами затоплю,
Из сердца женщины святую выну жалость
И тусклой яростью ей очи ослеплю.

О, камни мостовых, которых лишь однажды
Коснулась кровь! Я ведаю вам счет...
Я камни заклану заклатьем вечной жажды,
И *кровь за кровь* без меры потечет.

Скажи восставшему: я злую едкость стали
Придам в твоих руках картонному мечу;
На стогнах городов, где женщин истязали,
Я «знаки Рыб» на стенах начерчу.

Я синим пламенем пройду в душе народа,
Я красным пламенем пройду по городам.
Устами каждого воскликну я: «Свобода»,
Но разный смысл для каждого придам.

Я напишу: «Завет мой – Справедливость»,
И враг прочтет: «Пощады больше нет!»
Убийству я придам манящую красоту,
И в душу мстителя вопьется страстный бред.

Меч Справедливости, карающий и мстящий,
Отдам во власть толпе... И он в руках слепца
Сверкнет, стремительный, как молния разящий.
Им сын зарежет мать, им дочь убьет отца

Я каждому скажу: «Тебе ключи надежды.
Один ты видишь свет. Для прочих он потух...»
И будет он рыдать, и в горе рвать одежды,
И звать других... Но каждый будет глух.

Не сеятель сберет колючий колос сева.
Принявший меч погибнет от меча.
*Кто раз испил хмельной отравы гнева,
Тот станет палачом иль жертвой палача.*

Здесь Максимилиан Волошин обращается – может быть, бессознательно – к античной идее «цепочки» однажды пущенного в мир зла. Но отзвук прошлого соединяется в «Ангеле мщения» с невольным и едва ли осознанным предвестием будущего. Впереди была трагедия взаимоистребления. И в каждом враждующем лагере была своя правда – правда, подкрепленная принесенными на ее алтарь человеческими жертвами. Как здесь не отшатнуться от некрасовского Гражданина с его словами:

...Дело прочно,
Когда под ним струится кровь.

Как здесь не вспомнить снова древних греков с их идеей «цепочки», неизбежно порождаемой однажды совершенным преступлением. Преступлением, которое *обрекает на месть* других людей, которые *должны мстить, не могут не мстить*, но которые, отомстив, вовсе не оборвут кровавую «цепочку», но станут лишь ее *промежуточными звеньями*, ибо с момента осуществления мести вина будет уже лежать *на них* – и новым действием драмы будет уже месть этим людям, «невинным злодеям», *обреченным* на необходимую, но все равно преступную месть. И новые звенья добавятся в кровавой цепочке. И так – до тех пор, пока по воле олимпийских богов эта цепочка не будет разорвана.

В годы Первой мировой войны Волошин, руководствуясь все тем же *чувством целостности*, пишет: «В эти дни нет ни врага, ни брата: все во мне и я во всех».

Больше всего поэт боится в это время *возненавидеть*. Возненавидеть врага, т. е. рассечь для себя мир на две части – на *своих* и *врагов*. И в 1915 году появляется его стихотворение «Газеты».

Я пробегаю жадным взглядом
Вестей горючих письма,на,

Чтоб душу влажную от сна
С утра ожечь ползучим ядом.

В строках кровавого листа
Кишат смертельные трихины,
Проникновенны, лезвиины,
Неистребимы, как мечта.

Бродила мщенья, дрожи гнева,
Вникают в мысль, гниют в сердцах.
Туманят дух, цветут в бойцах
Огнями дьявольского сева.

Ложь заволакивает мозг
Тягучей дремой хлороформа,
И зыбкой полуправды форма
Течет и лепится, как воск.

И, гниlostной пронизан дрожью,
Томлюсь и чувствую в тиши,
Как, *обезболенному ложью,*
Мне вырезают часть души.

Не знать, не слышать и не видеть...
Застыть, как соль... Уйти в снега...
Дозволь не разлюбить врага
И брата не возненавидеть!

А впереди было самое страшное испытание, которому жестокий век подверг гармоническое мироощущение Максимилиана Волошина. Это трагедия 1917 года и последующей гражданской войны, войны между гражданами одной страны. Волею судьбы Волошин оказался в некотором смысле в центре трагедии. Его любимый Крым успел побывать в эти годы в разных руках – и не раз ему суждено было изведать праведную ярость победителей. Особенно неистовствовали в покинутом Врангелем в 1920 году Крыму красноармейцы. Это было объяснимо. Врангелевский режим – так гласит история – был наиболее либеральным из «белых» режимов. В Крыму сохранялось некое подобие мирной довоенной жизни. И именно Крым казался красноармейцам, прорвавшимся сюда сквозь голодную и разоренную Россию, одной сплошной вражеской территорией, где укрылось от карающей большевистской руки множество «классово чуждых» со всей России, где текла кажущаяся кощун-

ственно благополучной, а издалека – почти курортная жизнь, где издавались газеты, бойко шла торговля, где – на фоне российского голода – работали рестораны! И этот кощунственно благополучный Крым победители терзали с особым остервенением. Черное море было залито кровью – кровью близких и друзей Волошина, людей его круга. За первую же зиму после взятия Крыма из 800 тысяч населения было расстреляно 98 тысяч. Известна история, когда высокопоставленный чекист, то ли глумясь, то ли играя с судьбой и с поэтом в какую-то одному ведомую игру, то ли повинувшись чему-то человеческому в своей душе, вызвал Волошина, показал ему очередной «расстрельный список» (в основном заполненный фамилиями тех, кого Волошин хорошо знал) и предложил ему... вычеркнуть каждого десятого, т. е. – стать судьей, отделить более достойных жить от менее достойных. Или – стать соучастником гибели тех 10 %, которых можно было спасти.

В такой обстановке как можно было сохранить чувство целостности, удержаться от проклятий?

Впервые проклятие из уст Волошина вырвалось 23 ноября 1917 года – после известия о Брестском мире. Тогда появилось стихотворение «Мир»:

...О Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огонь, язвы и бичи...

Когда же на волошинский Крым обрушился «красный террор», из его стихов на время ушло не только чувство гармонии (было бы странно, если бы оно сохранилось), но и вообще всякое чувство; осталась – лишь сухость выплаканных слез. Тогда появился цикл «Усобица», вошедший в книгу «Неопалимая купина».

Собирались на работу ночью. Читали
Донесенья, справки, дела.
Торопливо подписывали приговоры.
Зевали. Пили вино.

С утра раздавали солдатам водку.
Вечером при свече
Выкликали по спискам мужчин, женщин.
Сгоняли на темный двор.

Снимали с них обувь, белье, платье.
Связывали в тюки.

Грузили на подводу. Увозили.
Делили кольца, часы.

Ночью гнали разутых, голых
По оледенелым камням,
Под северо-восточным ветром
За город в пустыри.

Загоняли прикладом на край обрыва.
Освещали ручным фонарем.
Полминуты рокотали пулеметы.
Доканчивали штыком.

Еще недобитых валили в яму.
Торопливо засыпали землей.
А потом с широкою русскою песней
Возвращались в город домой.

А к рассвету пробирались к тем же обрывам
Жены, матери, псы.
Разрывали землю. Грызлись за кости.
Целовали милую плоть.
26 апреля 1921 «Террор»

* * *

...Весна пришла
Зловещая, голодная, больная.
Глядело солнце в мир незрячим оком,
Из сжатых чресл рождались недоноски
Безрукие, безглазые... Не грязь,
А сукровица поползла по скатам.
Под талым снегом обнажились кости.
Подснежники мерцали точно свечи.
Фиалки пахли гнилью. Ландыш – тленьем.
Стволы дерев, обглоданных конями
Голодными, торчали непристойно,
Как ноги трупов. Листья и трава
Казались красными. А зелень злаков
Была опалена огнем и гноем.
Лицо природы искажалось гневом
И ужасом...

1921

«Красная Пасха»

И все же даже в страшные годы Гражданской войны Волошин
пытался оставаться «соучастником судьбы, раскрывающим замысел

драмы», и беречь себя от ненависти. Разумеется, в мире, разделенном на враждующие лагеря, такой подход вызывал неприятие с обеих сторон. В одном из писем Волошин задавал вопрос: «Кто меня повесит раньше: красные – за то, что я белый, или белые – за то, что я красный?» «Красный», который позже оставит невиданные по силе поэтические свидетельства зверств, творимых «красными». И тем не менее все равно «красный» – потому, что не «белый». А для других – все равно «белый» – потому что не «красный». Это его слова:

И там и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас – тот против нас.
Нет безразличных: правда с нами!»

*А я стою один меж них
В ревушем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.*
1919 «Гражданская война»

В своем комментарии Волошин конкретизировал свою мысль о молитве: «Молятся обычно за того, кому грозит расстрел. И это неверно: молиться надо за того, от кого зависит расстрел и от кого приходит приказ о казни. Потому что из двух персонажей – убийцы и жертвы – в наибольшей опасности (моральной) находится именно палач, а совсем не жертва. Поэтому всегда надо молиться за палачей». Эти слова были произнесены Волошиным еще до пережитых им самым страшных месяцев своей жизни – месяцев «красного террора» в Крыму и месяцев последующего смертельного голода. Но и после, когда кошмар повседневного террора вошел в жизнь самого Волошина, его душевное страдание вылилось в строки обращения «К потомкам (во время террора)». Трудно поверить, что человек, переживший кошмар в стане жертв, мог сохранить способность молиться за палачей, причем не питая никаких иллюзий относительно их «высших целей», считая их прежде всего палачами. Конечно, в этом доблесть христианина: «А я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5, 44). И все же слишком уж противоречит эта заповедь самой сути человеческой природы – потому лишь немногим избранным

за всю историю христианского мира было доступно ее соблюдение. Сам Волошин назвал этих немногих «ослушниками законов естества». Среди них был сам поэт.

...Но мы не покорились:
Ослушники законов естества –
В себе самих укрыли наше солнце,
На дне темниц мы выносили силу
Неодолимую любви, и в пытках
Мы выучились верить и молиться
За палачей. Мы поняли, что каждый
Есть пленный ангел в дьявольской личине...

Стремление осмыслить влияние катастрофы гражданской войны на человеческие души отразилось в волошинском цикле «Личины» («Красногвардеец», «Матрос», «Большевик», «Спекулянт», «Буржуй»). Само название цикла глубоко символично, особенно если вспомнить слова из стихотворного обращения «К потомкам»:

...Мы поняли, что каждый
Есть пленный ангел в дьявольской *личине*.

«Личины» – то есть не подлинные лики людей, ставших кем-либо в нечеловеческое время, но своего рода дьявольские «маски», надетые на людей временем и требующие строго определенного поведения. Один вариант – личина красногвардейца:

• Скакать на красном параде
С кокардой на голове
В расплавленном Петрограде,
В революционной Москве...

Обратиться к собранью,
Рукою поправить ус,
Хлестнуть площадною бранью,
На ухо заломив картуз...

Идти запущенным садом.
Шупать забор штыком.
Высаживать дверь прикладом.
Толпою врываться в дом.

У бочек выламывать днища,
В подвал выпускать вино,

Потом подпалить горище
Да выбить плечом окно...
Слоняться буйной оравой.
Стать всем своим нестерпим.
И умереть под канавой
Расстрелянным за грабеж.

Зато обладатель личины большевика внешне пристойнее: он уже не разрушитель, а в некотором роде и «государственный строитель», и «хозяин»:

...Когда матросы предлагали
Устроить к завтрашнему дню
Буржуев общую резню
И в город пушки направляли, –
Всем обращавшимся к нему
Он объявил спокойно волю:
– *Буржуй здесь мой, и никому
Чужим их резать не позволю.*
Гроза прошла на этот раз:
В нём было чувство человечье.
Как стадо он буржуев пас:
Хранил, но стриг руно овчье...

Но не только с *той* стороны – «личины». В жестокое время, когда жизнь человеческая утратила свою ценность, мало кому удавалось сохранить в неприкосновенности свое подлинное лицо. И вот в волошинском «паноптикуме» появляется еще одна «личина» – личина *буржуя*. Волошин видел, как время превращало множество гонимых и уничтожаемых людей в одно собирательное целое – в «буржуя», немногим отличающегося от излюбленного «героя» советских плакатов. Словно бы плакатный «буржуй» ожил. Да и как могло быть иначе, когда люди эти были варварски вырваны из родного им мира, растоптаны, унижены, если на их глазах были погублены их близкие, если время оставило им только право всеми возможными средствами спасти свою жизнь – и право *ненавидеть* всех, кто «по ту сторону». Все остальное – выжжено, вытравлено. И из их жизни, и из их душ. Так появился «буржуй» – бывший культурный человек, бывший интеллигент, бывший купец, бывший священнослужитель, а ныне беглец, способный лишь проклинать.

Буржуя не было, но в нем была потребность.
Для революции необходим капиталист,
Чтоб одолеть его во имя пролетариата.
Его слепили наскоро: из лавочников, из купцов,
Помещиков, кадет и акушеров.
Его смешали с кровью офицеров,
Прожгли, сплавляли в застенках Чрезвычайка,
Гражданская война дохнула в его уста...
Тогда он сам поверил в свое существование
И начал быть.

Но бытие его сомнительно и призрачно,
Душа же негативна.
Из человеческих чувств ему доступны три.
Страх, жадность, ненависть.

Он воплощался на бегу
Меж Киевом, Одессой и Ростовом.
Сюда бежал он под защиту добровольцев,
Чья армия возникла лишь затем,
Чтоб защитить его.

Он ускользнул от всех ее наборов,
Зато стал сам героем, как они.

Из всех военных качеств он усвоил
Себе одно: спастись от врагов.
И сделался жесток и беспощаден.

Он не может без гнева видеть
Предателей, что не бежали за границу
И, чтоб спасти какие-то лоскутья
Погибшей родины,
Пошли к большевикам на службу:
«Тем хуже, что они предотвращали
Убийства и спасали ценности культуры:
Они им помешали себя ославить до конца,
И жаль, что их самих еще не расстреляли».

Так мыслит каждый сознательный буржуй
А те из них, кто любит русское искусство,
Прибавляют, что, взяв Москву, они повесят сами
Максима Горького
И расстреляют Блока.

Прошли годы. Несколько утихла боль утрат (конечно, она никуда не ушла – просто время неизбежно ослабило ее остроту). И на

смену переживанию кошмара настоящего приходит осмысление того, что произошло с Россией, – в контексте ее прошлого. Вообще российская реальность, казавшаяся прежде непредставимой, закономерно порождала потребность среди многих мыслящих людей России найти ее объяснение, ее истоки. Так появились, например, «Истоки и смысл русского коммунизма» Н. Бердяева. Волошин не был философом или историком – он был поэтом. Но в своей поэме «Россия», созданной в 1924 году, он также обращается к истокам того, что случилось с Россией. Это в некотором смысле эпическая поэма – лирическое «я» самого поэта отчасти «стусшевано»: есть «героиня» – Россия; есть поток событий, с ней происходящих и связанных между собой определенными общими закономерностями; есть – раздумья поэта о судьбе России как об *объективной* данности. Через всю поэму проходит идея предопределенности, изначально висящей над Россией:

Есть дух истории – безликий и глухой,
Что действует помимо нашей воли,
Что направлял топор и мысль Петра,
Что вынудил мужицкую Россию
За три столетья сделать перегон
От берегов Ливонских до Аляски.
И тот же дух ведет большевиков
Исконными российскими путями.

Не случайно само коммунистическое настоящее России Волошин рассматривает как повторение и одновременно продолжение ее прошлого:

Мы не вольны в наследии отцов,
И вопреки бичам идеологий
Колеса вязнут в старой колее:
Неверы очищают православье
Гоненьями и вскрытием мощей.
Большевики отстраивают зданья
На цоколях снесенного Кремля,
Социалисты разлагают рати,
Чтоб год спустя опять собрать в кулак.
И белые, и красные Россию
Плечом к плечу взрывают, как волю, –
В одном ярме – сохой междоусобья,
И вновь Москва сшивает лоскуты
Удельных царств, чтоб утвердить единство.

Истории потребен сгусток воль:
Партийность и программы – безразличны.

Истоки национальной трагедии России, с точки зрения Волошина, – многосотлетняя, еще до Петра восходящая традиция нетерпимости к реальной жизни *во имя идеала* – или, вернее, того, что казалось идеалом очередным царям и их очередным врагам. Потому и начинается Волошин свое повествование *именно с Петровской эпохи*:

Великий Петр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить,
Склонениям и нравам вопреки,
За сотни лет, к ее грядущим далям.
Он, как и мы, не знал иных путей,
Опричь указа, казни и застенка
К осуществленью правды на земле.
Не то мясник, а может быть, ваятель –
Не в мраморе, а в мясе высекал
Он топором живую Галатею.

Продолжение петровского преобразования России – это первый, в глазах Волошина, коммунистический эксперимент Аракчеева. И в поэме открывается картина, словно бы «снятая» со страниц щедринской «Истории одного города» – тех страниц, где живописуется Глупов эпохи Угрюм-Бурчеева.

Минует век, и мрачная фигура
Встает над Русью: форменный мундир,
Бескровные щетинистые губы,
Мясистый нос, солдатский узкий лоб
И взгляд неизреченного бесстыдства
Пустых очей из-под припухших век.
У ног ее до самых бурых далей
Нагих равнин – казарменный фасад
И каланча: ни зверя, ни растенья...
Земля судилась и осуждена:
Все грешники записаны в солдаты.
Всяк холм понизился и стал как плац.
А над землей солдатскою шинелью
Провис до крыш разбухший небосвод.
Таким он был написан Джорджем Доу –
Земли российской первый коммунист –
Граф Александр Андрееч Аракчеев...

Его посев взлелеял Николай,
Десятки лет удавymi глазами
Медузивший засеченную Русь.

А параллельно – растет и ширится великая империя, именно за счет державно-большевистского презрения к живой жизни и живым людям во имя великих целей:

А между тем от голода, от мора,
От поражений, как и от побед,
Россию прет и вширь и вдаль – безмерно;
Ее сознание уходит в рост,
На мускулы, на поддержанье массы,
На крепкий тяж подпружных обручей.

Но всякое действие рождает противодействие. И нетерпимость сверху с неизбежностью рождает нетерпимость снизу. И вот в волошинской поэме появляется образ революционного интеллигента – потомка петровского разночинца, вначале извлеченного из народных глубин как «бесценный клад для революций сверху», обученного – но позже отвергнутого, отстраненного от своей государственной роли и обреченного пребывать в вечной оппозиции:

Отвергнутый царями разночинец
Унес в себе рабочий пыл Петра
И утаенный пламень революций:
Книголюбивый новиковский дух,
Горячку и озноб Виссариона.
От их корней пошел интеллигент.
Его мы помним слабым и гонимым.
В измятой шляпе, в сношенном пальто,
Сутулым, бледным, с рваною бородкой,
Страдающей улыбкой и в пенснэ,
Прекраснодушным, честным, мягкотелым,
Оттиснутым, как точный негатив,
По профилю самодержавья: шишка,
Где у того кулак, где штык – дыра,
На месте утвержденья – отрицанье,
Идеи, чувства – все наоборот,
Все «под углом гражданского протеста».
Он верил в Божие небытие,
В прогресс и конституцию, в науку,
Он утверждал (свидетель Соловьев),

Что «человек рожден от обезьяны,
А потому – нет большая любви,
Как положить свою за ближних душу».
Он был с рожденья отдан под надзор,
Посажен в крепость, заперт в Шлиссельбурге,
Судим, ссылаем, вешан и казним,
На каторге – по Ленам да по Карам...
Почти сто лет он проносил в себе –
В сухой мякине – искру Прометея,
Собой вскормил и выносил огонь.
Но – пасынок, изгой самодержавья,
И кровь кровей, и кость его костей,
Он вместе с ним в циклоне революций
Размыкан был, растоптан и сожжен...
Судьбы его печальней нет в России.
И нам – впоенным бурей этих лет –
Век не избыть в себе его обиды,
Гомункула, возвращенного Петром
Из плесени в реторте Петербурга.

Итак, экстремизм власти породил экстремизм сопротивления и отрицания – отрицания безграничного, абсолютного, тоталитарного, ставшего зеркальным отражением тоталитарного отрицаемого, только со знаком «минус». Волошинский революционный интеллигент чем-то сродни революционному интеллигенту из работы Н. Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма»; можно вспомнить в этой связи бердяевские слова: «Крайняя идейная нетерпимость русской интеллигенции была самозащитой; только таким путем она могла сохраниться во враждебном мире, только благодаря своему идейному фанатизму она могла выдержать преследования и удержать свои черты...» В конце концов экстремизм сопротивления, не знающий компромиссов, воплотился в реальном, непосредственном (не на словах!) разрушении, соединившись со стихией «русского бунта». И все же Максимилиан Волошин, очевидно, изменил бы себе, если бы, «зафиксировав» истоки трагедии, линии разлома, он одновременно не выискивал в противоречивой, «разорванной» судьбе России общее, синтезирующее начало, а еще то Добро, которое с неизбежностью связано с безднами Зла в бытии историческом, даже отчасти порождено этим Злом, но одновременно способно –

на весах истории, а может, и Высшего Суда – это Зло уравновесить. Впрочем, здесь, похоже, для Волошина нет ответа. Финал поэмы – открытый.

В России революция была
Исконнейшим из прав самодержавья.
(Как ныне – в свой черед – утверждено
Самодержавье правом революций)
Крижанич жаловался до Петра:
«Великое народное несчастье
Есть неумеренность во власти: *мы*
Ни в чем не знаем меры да середины,
Все по краям да пропастям блуждаем,
И нет нигде такого безнарядья,
И власти нету более крутой...»
Мы углубили рознь противоречий
За двести лет, что прожили с Петра:
При добродушье русского народа,
При сказочном терпенье мужика,
Никто не делал более кровавой
И страшной революции, чем мы.
При всем упорстве Сергиевой веры
И Серафимовых молитв, – никто
С такой хулой не потрошил святыни,
Так страшно не кощунствовал, как мы.
При русских грамотах на благородство,
Как Пушкин, Тютчев, Герцен, Соловьев, –
Мы шли путем не их, а Смердякова –
Через Азефа, через Брестский мир.

В России нет сыновьего преемства,
И нет ответственности за отцов,
Мы нерадивы, мы нечистоплотны,
Невежественны и ущемлены.
На дне души мы презираем Запад,
Но мы оттуда в поисках богов
Выкрадываем Гегелей и Марксов,
Чтоб, взгромоздив на варварский Олимп,
Куриль в их честь стираксою и серой
И головы рубить родным богам,
А год спустя – заморского болвана
Тащить к реке привязанным к хвосту.

Зато в нас есть бродило духа – совесть
И наш великий покаянный дар,
Оплавивший Толстых и Достоевских
И Иоанна Грозного... В нас нет
Достоинства простого гражданина,
Но каждый, кто перекипел в котле
Российской государственности, – рядом
С любым из европейцев – человек.

У нас в душе некошеные степи.
Вся наша непашь буйно заросла
Разрыв-травой, быльем да своевольем,
Размахом мысли, дерзостью ума,
Паденьями и взлетами – Бакунин
Наш истый лик отобразил вполне.
В анархии – все творчество России.
Европа шла культурой огня,
А мы в себе несем культуру взрыва.
Огню нужны – машины, города,
И фабрики, и доменные печи,
А взрыву, чтоб не распалить себя, –
Стальной нарез и маточник орудий.
Отсюда – тяж советских обручей
И тугоплавкость колб самодержавья.
Бакунину потребен Николай,
Как Петр – стрельцу, как Аввакуму – Никон.
Поэтому так непомерна Русь
И в своеволие, и в самодержавье,
*И в мире нет истории страшней,
Безумней, чем история России.*

Примечательно, что здесь *в одном ряду* «русских грамот на благородство» стоят имена, с одной стороны, религиозного философа Соловьева и Тютчева, а с другой стороны, революционного демократа Герцена. При почти полярном различии взглядов они для Волошина едины в своей высшей («предельной») миссии – быть олицетворением совести России.

Примечательно, что волошинское видение российской истории отчасти перекликается с концепцией Бердяева, которая годы спустя, уже в 1930-е годы, воплотится в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» – там русский коммунизм рассматривается как про-

должение традиций русского самодержавия (скорее – в варианте XVII века). При этом здесь едва ли возможно было взаимное влияние: скорее речь идет о параллельном осмыслении истории России философом Николаем Бердяевым и поэтом Максимилианом Волошиным и о самостоятельных прозрениях, которые теперь мы, потомки, можем рассматривать как явления, имеющие множество точек пересечения.

Поэт Максимилиан Волошин – весьма необычный поэт Серебряного века, расколотого на многочисленные литературные направления: он не принадлежал в полной мере ни к одному из них (хотя некоторые черты акмеизма в его поэзии прослеживаются). В равной степени в этот век, совпадающий с Серебряным календарно, но находящийся в другом измерении, в революционный век русской жизни, расколотый на партии и лагеря, поэт не принадлежал ни к одному лагерю. И в историю русской литературы Волошин вошел как поэт *синтеза, соединения, гармонии*.

Т. В. Лопатина

РОМАН М. БУЛГАКОВА
«БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» (1923—1924)
Моление о Доме

Обращение к роману Булгакова «Белая гвардия» дает повод к размышлению о философской природе жанра, соединившей в трагический узел три понятия: *Роман, Дом, Судьба*.

Распад традиций и устоев XIX века наиболее трагическое воплощение обретает в распаде Дома.

Вся культура прошлого столетия есть культура домостроения, космического мирозидания. Дыхание хаоса, ледящее бесприютную душу Гоголя, вздымавшее волосы на голове Тютчева, оборачивается «ужасом при дверях», лишившим человека привычных, казавшихся незыблемыми устоев. Человек теряет Дом.

Все творчество Чехова – это уже расставание с Домом. В его лирические рассуждения о том, что человеку нужен весь земной шар, что вся Россия – наш сад, вторгается пустынный холод хаоса, понижающего бесприютного человека на сквозном перекрестке истории. Распадается Дом, и незыблемость этических истин оборачивается оскалом «Медного беса».

Распад Дома неизбежно приводит к этическому распаду. Это остро ощутил О. Мандельштам, который в статье «Утро акмеизма» писал о символистах: «Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант» (Мандельштам, 1989, с. 227).

А пятью годами раньше об этом говорит В. Шкловский в своей знаменитой лекции «Воскрешение слова», прочитанной в «Бродячей собаке» в 1913 году:

«Вещи умерли – мы потеряли ощущение мира... Мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем» (Шкловский, 1990, с. 40). Триединство распада очень адекватно передают приведенные ниже слова О. Э. Мандельштама на его статьи «Конец романа» (1922): «Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него. Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз... Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман... немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе...» (Мандельштам, 1989, с. 236).

Первые же страницы булгаковской «Белой гвардии» охватывают жаром забытой истины:

– Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы. Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побегом на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте – пусть воет выюга, – ждите, пока к вам придут.

По-булгаковски невероятная дерзость замысла: собрать вокруг абажура распыленную биографию человека и вернуть ее не только как композиционную меру романа, но и как меру самой жизни.

Итак, Дом Турбиных.

Изразцовая печь в столовой, которая грела и растила всех детей, и «бронзовые, играющие гавот, часы, купленные отцом-профессором еще когда женщины носили смешные, пузатые у плеч рукава...»

И «время мелькнуло, как искра», умер отец-профессор, все выросли, а часы остались «прежними и били башенным боем...» часы, по счастью, *совершенно бессмертны* (фраза, достойная знаменитой булгаковской «Рукописи не горят»). И мебель красного бархата, и кровати с блестящими шариками, и «лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовою, Капитанскою Дочкою», и «все семь пыльных и полных комнат молодых Турбиных, оставленных им вместе с заветом матери: «Дружно... живите»...»

Дом Турбиных становится мерой гармонии, космического бытия, противостоящего безумному хаосу жизни.

Разорение Дома есть разорение мира. Отторжение от Дома низвергает человека в хаос и навсегда лишает его опоры (булгаковский «Бег» – это пьеса об утративших Дом, уже как бы следующий этап трагедии).

Отношение к Дому... в этом есть проблемный стержень романа, а не в выборе какой-либо социальной позиции.

Елена Тальберг во вселенском хаосе стремится сберечь очаг, завещанный матерью.

И протягиваются отмерзшие в окопах руки к пышущей жаром изразцовой печи, и «мерно бьют, как 30 лет назад, часы». И задернуты кремовые шторы. И бела с крахмальными изломами скатерть. И – о, чудо! – «среди снега, мрака, хаоса – тяжелые знойные розы, будто и не подозревающие о подстерегающем их ледяном дыхании зимы».

Елена Ясная не позволяет себе подумать о хрупкости создаваемого ею мира. Потому что во всем этом (в крахмальной скатерти, например) – последняя надежда.

Хрупкость создаваемого ею мира так щемяще очевидна. Можно ли спастись от хаоса, задернув кремовые шторы, заслониться крахмальной скатертью?

Разрушение бестрепетно, а хаос вне этического закона. И в этом их привилегия. Привилегия результативности усилий. Не случайно О. Мандельштам в статье «Конец романа» говорит о «бессилии психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится все более жестокой».

Действительно, в этом столкновении охваченного хаосом мира и вчерашнего уютного домашнего человеческого сознания, живущего по законам психологических мотивов, – в этом столкновении силы не просто не равны: разве может заметить колесница сопротивление раздавленного цветка?

И «играет багровый отблеск на застезках подтяжек Василисы», изверившегося в старой доброй истине: «Твой дом – твоя крепость». И срубают голову человеку, наивно считающему роды жены веской причиной, чтобы не быть убитым...

В бредовом сне Алексей Турбин видит в узкой спальне темную и толстую мортиру. Жуткий символ этого сна абсурден не более чем реальность: если в гимназии – сбор гвардейского войска, а в салоне

мадам Лижу – склад оружия, то где же быть мортире и что такое, черт возьми, спальня?

Впрочем, Булгаков взялся за перо отнюдь не для того, чтобы насладиться полынной горечью утраты...

Элегическая интонация строго дозирована – настолько, чтобы ощутить ее привкус – и вот он, булгаковский герой, нелепый и очаровательный, «с мутными и скорбными глазами, старческой кожей на молодом лице», и, конечно же, вот из этой большой клетки сейчас выпорхнет и сядет на плечо птица... И голубой конверт в руках... Блаженный Франциск...

И вечные «12» его бровей. «Часы бессмертны», и бессмертен Блаженный Лариосик, ибо о таких сказано, что они узрят Бога.

Лариосик вне Времени, на его лице – вечные блаженные «12» – пора чудес и откровений. И потому он решительно не замечает всего, что связано с хаосом распада и разрушения. Он просто не способен понять неумолимость *объективной причины*, его неподражаемой *субъективности* нет до этого дела.

Бежать в петлюровском вагоне, когда раскалывается мир, потому, видите ли, что его обидела любимая... Но, простите, не мог же он, «как джентльмен», проглотить обиду на том основании, что в петлюровском вагоне могут убить...

Странствующий рыцарь, оскорбленный Возлюбленной и чудесным образом спасенный Птицей, – вы чувствуете в этом дыхание старинного романа, который так уютно читать в кресле у камина, укрыв колени дедовским пледом...

Со своей чудесной птицей и голубым письмом Лариосик вносит в этот содрогающийся мир незыблемость и гармоническую чистоту *закона человеческой совести*, с которой никакая мортира управиться не в состоянии. И он будет с вождением рыться в книжных залежах, а если мортира нацелится в самое его сердце, его часы все же будут изумленно-восторженно провозглашать «12», потому что он увидит цветок под колесницей, но не заметит мортиры...

Блаженными Россия жива, и блаженными спасется ее Дом.

А теперь о тех, кто «крысией побежкой» убежал из дома, и об оставшихся у очага...

Вне дома человек утрачивает индивидуальность, теряет биографию, вливаясь в общий хаотический поток.

Следует заметить, что эта проблема, отражающая трагическую тупиковую ситуацию эпохи, очень сложна и нерешаема однозначно. В данной работе она рассматривается в контексте романа. В 1923 году, конечно же, еще не обозначилась вся мера «правоты» или «неправоты», трагичности стоящего перед людьми выбора. Булгаков же очень чутко ощутил одну из болезненных точек этого процесса – именно то, что люди «выбиваются из своей биографии, как шары из бильярдных луз» (Мандельштам). Это прежде, в той биографической жизни, они, утратившие Дом, были седоватые банкиры и талантливые дельцы, князья и алтынники, поэты и ростовщики... Теперь они – «вся эта масса», слепая и обезумевшая.

Если гаснет свет абажура, распад личности неизбежен.

И когда Тальберг, поводя щетинами жестких усов, уже «так благополучно и уютно устроился в третьем ряду от паровоза вагоне германского поезда», он не может понять, почему так бесприютно беспорядочно прыгают искры, и почему так грозно завывает поезд, и налетает на теплушки жгучая вьюга»... Спасаясь от хаоса, он увозит его в себе... Ибо Дом наш – внутри нас...

Оставленный гетманом на произвол судьбы Город – это другая ипостась того же древнего понятия Дома.

И за этот брошенный город-дом чувствует ответственность полковник Малышев, когда, отбросив суетное, самое главное говорит этим обманутым офицерам, этим мальчикам-юнкерам, которым он сегодня – отец и брат:

– Слушайте, дети мои! Я кадровый офицер, вынесший войну с германцами ...на свою совесть беру и ответственность, все!.. все!.. вас предупреждаю! Вас посылаю домой!! Понятно?

Вот оно! *Вас посылаю домой...* У очага ждите... Если свято нарушаем и не зависит от объективных причин твой внутренний Дом, тебе всегда известна истина. И полковник Малышев знает, вот сейчас, в эту главную минуту жизни своей, знает, что суета и что суть:

– Господин поручик, Петлюре через три часа достанутся сотни живых жизней, и единственно, о чем я жалею, что я ценой своей жизни и даже вашей, еще более дорогой, конечно, их гибели приостановить не могу. О портретах, пушках и винтовках попрошу вас более со мною не говорить.

В эту ночь Тальберг успел на поезд. Полковник Малышев, благодаря хорошим людям, по счастью, узнал все ночью и дивизион успел разогнать... Так законы Дома смыкаются с законами Чести. Понятие чести – древнее, родовое. И «Капитанская дочка» на полке – о том же, эпитафией завещанном: «Береги честь смолоду»...

Еще один кошмар Алексея Турбина – «маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку и глумливыми речами»:

– Голым профилем на ежа не сядешь!.. Святая Русь – страна деревянная, нищая и опасная, а русскому человеку честь – только лишнее бремя.

Ведь это все о том же – об извиняющей и оправдывающей все и вся силе объективных причин... Опасно... Лишнее бремя... Дьявольское искушение.

Но вот Николай Турбин точно знает, что «честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете». И он борется с соблазном влезть на снежные высоты, откуда мог бы увидеть Город, ибо *честное слово* дано... Итак, свет абажура на лампе, розы и крахмальная скатерть. И еще *совесть*, и святость *честного слова*, и игнорирование объективных причин, когда речь идет о *Чести*. Что еще должно быть ненарушаемо во имя спасения Дома?

Дом жив традициями, которые так же неприкосновенны, как и законы чести. Одна из этих ненарушаемых традиций – обряд погребения.

Нечеловечески дикое зрелище этих нагроможденных друг на друга тел в морге. Горькая добыча хаоса... Они – никто, не мать и не сестра, не брат и не отец. Они трупы, и потому можно бестрепетно швырять их и вынуть из мертвых волос когда-то теплую гребенку. Здесь поругано одно из самых священных таинств Дома – таинство смерти и утраты. И Николка точно знает, что все должно быть так, как быть должно, иначе нельзя будет жить на свете...

И полковник Най-Турс, «обмытый сторожами, чистый, во френче без погон, с венцом на лбу под тремя огнями», был погребен согласно законам Дома. И старуха-мать склонит к Николке свою трясущуюся голову и скажет ему: «Сын мой...».

Одна из главнейших интонаций булгаковской прозы – интонация надежды. Надежды на чудо. И в развитии темы Дома кульминационным центром становится чудесная молитва Елены Ясной. Эта

молитва свершается в треугольнике, обозначенном Булгаковым эпитетом «бессмертный». Этот эпитет трижды встречается в романе: *бессмертные часы; бессмертен Фауст; бессмертные звезды.*

Так понятие «Дом» начинает обретать иное, сакральное, значение. Вселенский дом, краеугольные камни его – время, духовность, вечность. Молитва Елены Ясной свершается в этом Доме, и она о том, что составляет основу целостного бытия мира – о доброте, прощении и милосердии, которые единственные сохраняют гармоническую природу жизни, сберегут Свет от Тьмы:

«На тебя вся надежда, Пречистая Дева. На тебя. Умоли сына своего, умом господа Бога, чтоб послал чудо...» И день уже печей в квадратах окон, и неслышным прошел плещущий гавот, а она все припадала к полу, отмахивала головой сбившуюся из-под гребенки прядь и молилась, молилась: «Мать заступница, упроси его. Вот он. Что же тебе стоит. Пожалей нас. Пожалей... Пусть Сергей не возвращается... Отымаешь – отымай, но этого смертью не карай... Все мы в крови повинны, но ты не карай. Не карай. Вот он, вот он...»

Огонь стал дробиться, и один цепочный луч протянулся длинно, длинно к самым глазам Елены. Тут безумные ее глаза разглядели, что губы на лице, окаймленном золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не подымалась.

Свершилось. Помогла молитва. Спасен Дом. Ибо бессмертны часы, и бессмертен Фауст.

...в сверкающей вышине, за этим синим пологом, у царских врат служат всенощную.

А над Днепром с грешной окровавленной земли поднимался в черную мрачную высь полночный крест Владимира.

И все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся.

Звезды бессмертны. Как часы и Фауст. И дело лишь в том, чтобы обратить на них свой взгляд. Свершить в сердце своем Молитву. Молитву о Доме.

Мандельштам О. Отклик неба: Сб. Алма-Ата, 1989.

Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.

А. Г. Овчинников

В ЛАБИРИНТАХ ЗАЗЕРКАЛЬЯ (Художественный мир В. Набокова)

Цикл эссе

Дуб – дерево.
Роза – цветок.
Олень – животное.
Воробей – птица.
Россия – наше отечество.
Смерть неизбежна.

В. Набоков

Этот эпиграф, который предпослан роману «Дар», можно было бы считать эпиграфом по всему творчеству В. Набокова, известного и очень своеобразного писателя. В этом эпиграфе звучит и тема России. Пожалуй, два факта из биографии писателя хорошо проясняют его сложное, неоднозначное отношение к месту, откуда он родом. Дело в том, что писатель покинул Россию очень рано, вместе с семьей он отправился за границу в возрасте 19 лет. Может быть, именно поэтому образ России для Набокова всегда сливался с образом детства. Безусловно, – и это ощутимо почти в каждом романе писателя, – Набоков остается верен России. Хотя, с другой стороны, бесспорно его отвращение к России красной, коммунистической, что объясняется (другой важнейший факт его биографии) смертью в 1922 году его отца – Владимира Дмитриевича: он погибает от рук террористов, закрыв собою Милюкова, министра Временного правительства, в которое входил и сам. Так что набоковская вера в Россию – это,

безусловно, не вера Бунина, столь осязаемая по «Темным аллеям», сопряженная с проклятиями страшному веку. Набоковская вера – это скорее память о детстве, удивительная способность сохранить ощущение причастности к тому детскому миру свободы, естественности, когда человек еще не оказывается полупогибшим-полуспасенным (какими являются все его герои) за незримыми решетками тюрьмы взрослого мира – мира цивилизации, который у Набокова часто представлен абсурдным, марионеточным, лишенным подлинности, первозданности, чухлым, блеклым, бескрылым. Все персонажи Набокова в той или иной степени носят в себе этот другой образ мира – мира первоначальной детской впечатлительности, восприимчивости, открытости.

В этой связи вспоминается легенда, рассказанная Ф. Ницше в его «Заратустре». Это восточная легенда о стадиях человеческого пути. Человек, согласно легенде, проходит два перерождения: вначале он подобен верблюду – он тащит на себе тяжелый груз прошлого, живет памятью этого культурного достояния, осваивая его; затем человек превращается во льва, в тщеславии, амбициях сбрасывая груз традиций, в том числе и груз накопившейся за многие поколения человеческой глупости, ошибок или просто стереотипов; но самая высшая стадия, по словам Заратустры, – это стадия ребенка, когда человек превращается в дитя. «Дитя есть невинность и забвенье – читаем мы в речах Заратустры, – новое начало, игра, само по себе катящееся колесо, первое движение, святое “да”. Да, для игры создания, братия мои, требуется святое утверждение: дух хочет теперь своей воли, свой мир завоевывает себе потерявший его» (Ницше, 1990, с. 20–21). Так говорил Ницше, и в какой-то степени так бы сказал и Набоков, который остался верен тому самому по себе катящемуся колесу, вечному движению, игре – на протяжении всего своего творческого пути он играл. И по изощренности этой игровой техники, пожалуй, трудно представить себе более интересного автора. Причем это не только художественная, стилистическая, но и языковая игра, и простирается она сразу на две языковые стихии, поскольку уже в Берлине в конце 20-х годов Набоков утверждает себя в качестве двуязычного писателя – русско- и англоязычного.

Стихия игры, в которую погружаемся мы посредством творчества писателя, весьма специфична: это игра для высоколобых интеллектуалов. В каждом из его романов мы находим обращение

к одной из сфер интеллектуально-игровой деятельности человека. В романе «Защита Лужина» преобладает стихия шахматной игры. Даже конфликт романа, чисто человеческий – героя с миром, можно было бы представить в терминах игры. Шахматы, игра-*game*, игра с достаточно жесткими правилами, преобразуется в сознании главного героя в игру-*play* – в свободное творческое существование (о двух разновидностях игры см: Эпштейн, 1988, с. 281–285). Однако социум организован по законам игры-*game*, и, чтобы защититься от него в своей творческой свободе, Лужин должен играть по этим правилам: когда же последнее не удастся, происходит фантазмагорическое исчезновение героя, что само по себе – художественный прием, реабилитирующий права *play* в этом мире. В романе «Приглашение на казнь» завораживает стихия театрального действия – в данном случае игра марионеточного кукольного театра, игра по законам *game*, противостоит «художественному бреду» Цинцинната, главного героя произведения. В более позднем романе «Лолита» художник (и автор своей собственной жизни) Гумберт с дерзновенным авантюризмом и эстетским артистизмом вступает в схватку с блеклым миром высоконравственной «золотой середины», и вместе с тем, как мы понимаем, это искусство борется со штампом, высшая страсть – с пошлостью похоти, культура – с ширпотребом.

Очевидно, она не сама по себе эта игра. Хотя многие писатели и критики, современники Набокова, утверждали нечто противоположное, особенно писатели-эмигранты старшего поколения: Бунин, Шмелев, Зайцев. Они не очень ценили Набокова, считая, что мир его модернистски холодноватой, хотя и артистичной высокохудожественной прозы существует как эксперимент, сам по себе, вне прямого отношения к жизни. Это уединенно-элитарный мир, «башня из слоновой кости», а сам Набоков, как и Пруст, – своеобразный писатель для писателей, «король без королевства», по утверждению З. Шаховской. В действительности, его стиливая игра, его модернистская вязь отнюдь не только кокон, специально сплетенный, чтобы в нем запутаться. Это вовсе не лабиринт, специально построенный, чтобы затеряться в нем навсегда. Набоковское зазеркалье существует именно для того, чтобы оттенить наше призрачное позитивное пространство, намекнув о его абсурдности.

В этом смысле (несмотря на определенный вызов, брошенный Набоковым русской критике) писатель остается удивительно русским по духу. Хотя он и существует в другой эпохе и другой культуре, он

остается в чем-то близким писателям-классикам XIX века: Толстому и Достоевскому, Чехову, Гоголю, Салтыкову-Щедрину. Главное, что Набокова объединяет с ними, – это тоска по духовному, озабоченность духовным, русский идеализм, русская борьба с пошлостью. Набокову претит западная цивилизация, этот «мир вещей», уродующий душу, его пугает буржуазная косная среднестатистичность «золотой середины». И даже более того, Набоков, как бы кривое зеркало нашей культуры, подобно «зеркалу русской революции» – Толстому, бросает ей вызов: слишком много в ней, по мнению писателя, ложного, слишком много потребительского, стереотипно-шаблонного, «нивелиаторского», если использовать термин XIX века. В культуре массовых штампов слишком много усредняющего личность, индивидуальность, слишком много сводящего к какому-то единому знаменателю общих, трафаретных, избитых форм.

Представляет огромный интерес отношение Набокова к наследию прошлого – наследию писателей XIX века. Это отношение далеко не беспристрастное, в силу чего многое объясняет и в самом творчестве Набокова. Из всего этого наследия писатель выделял главным образом три фигуры: Пушкина (его иронический гений), Гоголя (этого демона мертвящих форм, предвосхитившего весь модернизм XX века) и Толстого (чье пластическое художественное мастерство безукоризненно совершенно). В отношении Достоевского, напротив, стойкая антипатия. Для Набокова русский стихийный гений – непонятный сумбур из набора мелодраматических штампов, желчного сарказма, ходульных идей, нелепых персонажей (каких в жизни не бывает), унылой сентиментальщины. Это писатель для него прежде всего напыщенный и неестественный, без эстетического вкуса, но зато с неизменными принципами назидательности, откровенного морализма. У него нет иронии (самого главного для Набокова качества), он весь насквозь серьезен и религиозен. В «Лекциях по русской литературе» Набоков, например, припоминает сцену из «Преступления и наказания» – сцену, где Раскольников и Сонечка читают Библию, место о воскрешении Лазаря. Как это пугающе неестественно, с точки зрения Набокова, свести убийцу и блудницу за чтением Вечной книги!

Я полагаю, что ни великий художник, ни великий моралист, ни истинный христианин, ни настоящий философ, ни поэт, ни социолог не свели бы воедино, соединив в одном порыве фальшивого красноречия, убийцу – с кем же? – с несчастною проституткой, склонив их столь разные головы

над Священной книгой. Христианский Бог, как его понимают те, кто верует в христианского Бога, простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало прежде всего показать врачу. Их невозможно сравнивать. Жестокое и бессмысленное преступление Раскольникова и отдаленно не походит на участь девушки, которая, торгуя своим телом, теряет честь. Убийца и блудница за чтением Святого Писания – что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр патетики и набожности (Набоков, 1996, с. 190).

Отношение же Набокова к Пушкину не просто почтительное, Пушкин для Набокова – безусловное божество. Если интерес к Лермонтову ограничивается небольшим эссе о «Герое нашего времени», то «Евгения Онегина» Пушкина он переводит на английский, сопровождает перевод монументальными исследовательскими комментариями (четыре тома). Безусловно, отношение Набокова к Пушкину – тоже в определенном смысле ключ к разгадке тайны набоковского творчества. Ведь Пушкин – весь ирония, всецело погружен в эту любимую набоковскую стихию – стихию игры. Достаточно вспомнить «тройку, семерку, туза», Германа и графиню из «Пиковой дамы», можно вспомнить импровизатора из «Египетских ночей», пушкинские вольные переводы, например его наброски к «Фаусту» Гете. В одном из них ведьмы говорят:

Ведь мы играем не для денег,
А только б вечность проводить.

А ирония «Онегина», «Капитанской дочки»! Или, скажем, в «Сцене из Фауста» у Пушкина есть совершенно гениальные строчки, в них самих по себе открывается что-то набоковско-мефистофельское:

Вся тварь живущая скучает
Иной от лени, тот от дел.
Кто верит, кто утратил веру,
Тот насладиться не успел,
Тот наслаждался через меру,
И всяк зеваёт и живет,
И всех вас гроб, зевая, ждёт.
Зевай и ты...

Это ироническое, издевательское отношение к скучающему миру в его заурядной серости, обыденности – и есть набоковское. Не говоря о том, что «Евгений Онегин» – своеобразный прообраз

набоковской модернистской интертекстуальности. Поскольку Набоков переводил роман, он обратил внимание на огромное количество скрытых цитат, происходящих главным образом из французской литературы, которую, по мнению Набокова, Пушкин знал лучше всего. Пушкин переплавил весь этот огромный европейский материал мотивов, клише, сюжетных ходов, штампов в свой гениальной свертхтекст. Набоков, судя по «Машеньке», «Приглашению на казнь», «Лолите» и другим его произведениям, часто поступал так же.

Не говоря уже о том, что вообще образ игры в пушкинском творчестве и творчестве Набокова в чем-то схожи. Игра у Пушкина (как и у Набокова) противостоит скуке, рутине повседневного однообразия, игра – это царство бесконечных возможностей, но вместе с тем именно в игре открывается доступ в inferнальный, гибельный для человека мир. Так, ведьмы в уже названном отрывке, как и сам Мефистофель, вроде бы противостоят скуке, представляют от лица беспечных возможностей игры. Сделка с дьяволом – тоже своеобразная игра, в ней может быть выигрыш и победа, а может быть и финальное фиаско. Говоря о скуке, Мефистофель как бы предлагает Фаусту сыграть в некую игру – чтобы не было очень скучно. Однако многообразие возможностей («Желал ты славы и добился, / Хотел влюбится и влюбился. / Ты с жизни взял возможну дань, / А был ли счастлив?» – спрашивает Мефистофель) лишь развращает Фауста, не давая ему укорениться в жизни, осознать цели ее и смысл, понять свое предназначение, признать хоть что-то святым. И в финале сцены Фауст губит – от скуки – три голландских судна, не найдя в них ничего хоть сколько-нибудь значительного, оригинального. Ведь на корабле

Три обезьяны, бочки злата,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь. Она
Недавно нам подарена.

«Все потопить», – решает Фауст. Но на самом деле должен потопить он: в inferнальном мире игры нет ничего прочного, устойчивого.

Примерно то же происходит и с Германном, решившим сыграть ва-банк с судьбой. Карты заманили его (как Мефистофель Фауста) в царство бесконечных возможностей, но тем самым и открыли ему inferнальный мир несбыточных надежд. Из-за карт он отказался от всего человеческого, презрел все святое. Германн решил, что

может использовать людей и их тайны в своих корыстных интересах. Потому-то и подмигивает ему Пиковая Дама, как бы смеясь над героем в финале повести, что он решил воспользоваться чужой тайной, тайной всей жизни графини, ради достижения собственного благополучия. Об особом обаянии пушкинского образа игры хорошо сказал Ю. Манн: «В рассказе Гофмана из серапионовского цикла “Счастье игрока” говорится, что есть два рода игроков. “Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное, неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла... Других привлекает только выигрыш, игра, как средство разбогатеть”. Несомненно, Германн ближе ко второму виду игроков. Однако его планы обогащения целиком зависят от тайны трех карт, то есть от “вмешательства сей высшей силы”. В этом – особое обаяние и драматизм пушкинского “образа игры”, через посредство которого наша душа входит в самую “кузницу Рока”. Существует ли тайна трех карт? Таинственная игра высших сил?» (Манн, 1988, с. 62–63).

Разве не теми же вопросами задается и мы, читая «Защиту Лукина»? Существует ли счастливая комбинация, самая прочная, самая надежная защита в мире шахмат – в мире бесконечных шахматных возможностей, в мире игры, где все там непрочно и ненадежно? Сможет ли путем этой защиты Лужин прийти к триумфу творчества, живя в современном нам мире?

Если Пушкин – «живая вода» гения Набокова, источник жизни, внутренняя пружина, скрытая энергия идеала, то Гоголь – «мертвая вода», в каком-то смысле остов, основа эстетического релятивизма писателя, утверждающего лишь представляемость реальности. Потому-то она всегда ускользает от нас в своем фантазмагорическом блеске призрачности или затвердевает в черных дырах пустот скуки и неумирания – в бессодержательном содержании длительности. Это все те же «провалы и зияния» действительности, открытые Набоковым в гоголевском художественном мире (эссе «Николай Гоголь»).

Мир Набокова, как и мир Гоголя, – это мир «прорех» в логической ткани повседневности, мир, в котором реальность смещается,

расслаивается или, наоборот, сгущается в одну жесткую сжатость. Это мир неожиданных скачков из мнимости в подлинность и наоборот, мир мистических скоплений случайностей и вещественной прямолинейности закономерного. И в этих мирах, гоголевском и набоковском, многое – от черта.

И невообразимые имена героев, созданные, кажется, лишь для того, чтобы вносить сумятицу, и «миражная интрига» (вспомним «Ревизора», «Женитьбу», «Мертвые души»), разросшаяся у Набокова до миражности почти каждой сцены, почти каждого слова персонажа, как и самого персонажа. И почти в каждом набоковском романе загримированный в доспехи цивилизации черт, или «мыльный пузырь, пущенный чертом», как Набоков представлял себе гоголевского Чичикова.

Чем не вариации на эту тему и «адский коммивояжер» из «Защиты Лужина», и Валентинов, мастер всевозможных манипуляций по использованию таланта, или Родриг Иванович из «Приглашения на казнь»? А сами набоковские казнимые «маленькие люди», изгоняемые из мира мнимости инакомыслящие плотности душ, – бестелесные, бесплотные, вместе с тем вынужденные существовать в этом физически плотном, твердокаменном мире мнимости? Разве Цинциннат из «Приглашения на казнь» не современная вариация на тему Поприщина из «Записок сумасшедшего»? А Лужин, изолированный от всего мира пределами своей шахматной вселенной, чем не современный Башмачкин, жена которого, как, вслед за А. Белым, в своем эссе повторяет Набоков, была на самом деле *шинель* – тоже разросшаяся до вселенной, как и чистописание в канцелярской конторе?

Если мы перенесемся вслед за Набоковым в эти конторы, мы увидим, как удивительно они напоминают гоголевские бюрократические заточения, – эти места лишения духовной свободы.

Защита творчества в «Защите Лужина»

Роман «Защита Лужина», написанный в 1929 году, сделал В. Набокова знаменитым. Этот «шахматный» роман, в центре которого герой-феномен («явление странное, несколько уродливое, но обаятельное, как кривые ноги таксы»), приобрел в культурном пространстве русского зарубежья символический смысл. Нина Берберова писала в связи с публикацией романа: «Наше существование отныне получило смысл. Все мое поколение было оправдано».

«Защита Лужина» – это роман об истинном творчестве, творчестве, которому нет места в нашем мире; роман о невозможности окончательного претворения творчества в реальном мире. На протяжении романа мы видим, как разрастается внутренний мир, предназначенный для творчества (это внутренний мир героя); мы видим, как творческая реальность отвоевывает себе место в мире, потом – как упускает эту возможность своего воплощения. Потому что творчество не может быть претворено всецело в этом мире, если оно не опирается на жизнетворчество. Именно поэтому гибнет Лужин и гибнет лужинский миф о творчестве, которое будто бы возможно исключительно только в опоре на субъективность, воображение, внутренний мир самой личности.

В этом смысле конфликт романа можно представить как конфронтацию, конфликт двух миров – реального, житейского, и почти мистического мира, существующего в воображении, мира, властелин которого – Лужин, мира шахматных грез, удивительных метаморфоз, творческого воплощения шахматных возможностей. Эту конфронтацию хорошо описал В. Ходасевич, один из самых лучших критиков литературы русского зарубежья: «Сложные задачи его отвлеченного искусства для Лужина бесконечно легче простых задач жизненных. Он “не житель эмпирии”; жизнь без Валентинова и женитьба связаны для него с необходимостью как бы воротиться и приспособиться к условиям реального бытия. Снаружи и поначалу все как будто с грехом пополам налаживается. Поражая окружающих нелепостью и неуклюжестью поступков, Лужин преодолевает обыденные, бесконечно трудные для него дела: живет, жениховствует. Но это преодоление лишь кажущееся. Лужиным движет автоматизм, которым нельзя подменить воплощение подлинное. Воплощение с каждым мигом становится все труднее, и по мере того, как шахматная задача близится к разрешению, задача жизненная все более высасывает из Лужина душевные силы (Ходасевич, 1996, с. 612–613).

При всем том, что критик во многом прав, с нашей точки зрения, роман о Лужине – это безусловно экзистенциальный роман, в связи с чем сюжет о шахматном гении, с нашей точки зрения, развернут вокруг вопроса о том, почему творчество не может быть воплощено в принципе, а не о том, почему творчество не состоялось по каким-либо определенным причинам. Если говорить о том, почему творчество Лужина столь несостоятельно по каким-либо определенным

причинам, то можно было бы сказать, что его невозможность связана как раз с тем, что внутренний мир любой личности вообще и Лужина в частности не может быть заполнен всецело какими-либо творческими процессами, что в этом смысле частный человек Лужин – чудак, переоценивший роль этих внутренних процессов, которые, может, и чудесны, но не могут сами по себе стать частью реальности, если им не придать форму какого-либо организованного, отделанного, отшлифованного жизненного проекта. Сам по себе поток сознания, поток грез, метаморфоз, мистификаций (в них можно взять конем столб, представить неприятное лицо в виде неприятной пешки) никому не нужен. Центральная метафора романа – уподобление жизни шахматам в этом ракурсе на проблематику произведения высвечивает только один, очевидно, спектр: жизнь подобна шахматам, их достаточно жесткой логике комбинаций. И в этом смысле защита Лужина есть и его жизненная защита: своим творчеством он отгораживается от прозы жизни. Шахматная жизнь становится его подлинной жизнью. В связи с чем понятна знаменательная фраза в финале романа: «Но никакого Александра Ивановича не было». Лужина и вправду не было в том смысле, в каком жили и были его жена, теща, отец, Турати, Валентинов, потому что Лужин не жил той жизнью, которой жили они, той жизнью, которой живут все – без шахматных симфоний и внешней угловато-нелепой тяжеловесности физической оболочки. Ее наряжают, ведут в люди, окрывают гостями, на нее пытаются воздействовать внешними раздражителями (газетами, вещами, речами), но то и дело мы видим лишь согбенно удаляющуюся спину.

Своей физической тяжестью, неповоротливостью, нелепостью Лужин ассоциативно напоминает Обломова: как для Лужина шахматы, так и для Обломова его добрая, бескорыстная, слепая на любовь Обломовка – укрытие, защита от жизни, бегство от действительности, серой, рутинной, однообразной. И не только бегство или защита, но и фатально неизбежное «выпадение из игры» – гроб, как последняя из всех возможных защита, исключительная по надежности страховка. А. В. Дружинин писал об Агафье Матвеевне Пшеницыной и ее роли в жизни Обломова: «Агафья Матвеевна, тихая, преданная, всякую минуту готовая умереть за своего друга, действительно загубила его вконец, навалила гробовой камень над всеми его стремлениями». Правда, критик готов ей простить даже это: «она

много любила» (Дружинин, 1980, с. 515). Шахматы для Лужина – тоже и спасение, и любовь, и безнадежная гибель в бездне:

Были комбинации, чистые и стройные, где мысль всходила к победе по мраморным ступеням: были нежные содрогания в уголке доски, и страстный взрыв, и фанфара ферзя, идущего на жертвенную гибель... Все было прекрасно, все переливы любви, все излучины и таинственные тропы, избранные ею. И эта любовь была губительна.

Прорубленное им в ванной окно – настоящий выход из трезвого тупика окружающих его праздно-деятельных людей.

Однако Лужин не чеховский Беликов, у него нет страха перед жизнью – перед здоровьем, весельем, вольным словцом. И потому бездна-окно в финале его жизненной истории все-таки не гроб-футляр.

Именно поэтому, как нам представляется, в набоковском романе не только жизнь уподоблена шахматам (шахматы – защита от жизни, от той мнимой, которой живут все), но и шахматы уподоблены жизни – они и есть жизнь. Шахматная вселенная становится в романе своеобразным Зазеркальем, испытывающим на прочность нашу – посюстороннюю, в которой мы все, – реальность.

В. Ходасевич неоднократно в своей критике намекал на то, что Лужина может спасти только гениальность, простой одаренности совсем недостаточно. Он должен был бы быть Моцар^{тс}_д, однако он всего лишь Сальери. Вместе с тем дело не в том, что Лужину не хватило мастерства, не хватило яркости (и он не победил Турати). Дело скорее в том, что сама победа невозможна, по большому счету избранным быть нельзя. В этом нашем мире, веке, культуре – невозможно. Ведь Лужин – дитя, он пришел в мир, чтобы сказать о творчестве от лица детства, от лица беспечной незаинтересованности и бескорыстности. Во взрослом мире ему холодно и неудобно. Здесь сверкают вспышки фотоаппаратов, то и дело лицо где-то в кадре, имя муссируется на страницах бульварных газет. В XX веке творчество во многом превратилось в псевдотворчество, лицедейство, фикцию творчества. Самые смелые проекты реализуются только в опоре на власть в мире. Искусство становится политикой и экономикой, иначе оно несостоятельно. Тексты обслуживают интересы тех или иных групп. Игра становится средством самоутверждения обывателя, сливающегося на мгновение в фан-экстазе с маской своего игрока-кумира. Властвуют Сальери, которым поклоняются, как

богам, которых провозглашают как истинных гениев. Разве Лужин, все время показанный нам со спины, все время удаляющийся от разгула этих псевдограждан, не своеобразный Моцарт?

Лужин пришел в мир как дитя и как дитя ушел из него, «выпав из игры» этого недетского мира, который не признает фантастического нагромождения в голове каких-то «бирюлек». Но Лужиным, от лица детского его максимализма, выносятся и немой приговор в отношении всего этого нетворческого мира.

Это мир взрослых и, с другой стороны, мир псевдодетей. Весьма симпатична одна особенность его осмеяния у Набокова. Он уличает само детство во «псевдости», мнимости. Для этого писатель заставляет очень взрослого человека (Лужина-старшего) писать повесть о детстве (что выглядит как образцово-показательное лицемерие, фальшь, обман), и, наоборот, дети в романе – на самом деле псевдодети, это дети в объятиях взрослого мира, и потому все их детство (не в умо-зрительном приближении, но как таковое) маргинально, а в культурных декорациях взрослых они ведут себя как паиньки, превращаясь в нелепых куколок, специально размалеванных для услащения благообразных амбиций взрослых. (Можно вспомнить в этом смысле весьма небезынтесную сцену именин Лужина-младшего). Дети в романе Набокова – настоящие монстры, их жестокость, корысть, лицемерие – подлинная основа взрослого мира, мира, из которого ушло творчество, воображение, свобода игры, то самое нищенское беспричинно «катящееся колесо» укатилось, покинуло мир навсегда.

На наш взгляд, история Лужина помогает понять, что творчество в своей основе всегда по-детски профанно, принципиально альтернативно общепринятому, не тщеславно, иногда угловато нелепо, маргинально, а по большому счету – всегда «безумно». Ибо не подчинено утилитарным жизненным проектам обеспечения нашего существования всевозможными благами. Кроме того, всегда возникают объективирующие творчество условия: успехи, результаты, места, баллы. Однако истинное творчество – это возможность, это игра во имя осуществления своей свободы в мире, но не бескрылая игра по нотам, а игра без нот – творчество, чудо-творчество. Все наши лучшие творческие проекты и решения часто пропадают втуне, оказываются нереализованными по каким-либо причинам. А. И. Куприн даже изобрел для них «реку жизни», в которую

устремляется все наше помысленное (но не воплощенное) добро, все наши идеальные (и нереализованные) устремления (рассказ «Река жизни»). А. П. Чехов позволил своему герою Коврину, магистру, говорить с черным монахом о нереализованном в своей жизни («Черный монах»). Эта галлюцинация разрушила психику Коврина (мания величия), уничтожила прекрасный сад, но и она есть свет того идеального, к чему стремится душа и что недостижимо. Набоков создал для этого идеального измерения целую шахматную вселенную, которая полностью поглотила его героя.

Чтобы ощутить свет идеального в набоковском романе (посреди всего житейского сора), следует попасть в его центр, и тогда на романских перифериях этот свет будет просвечивать сквозь все толщи пустот житейского псевдомира.

Вероятно, центр этот – поединок с Турати. Все события взросления героя и кульминация этого взросления, вундеркиндство, – лишь пролог к этому ключевому эпизоду. Все последующие события, связанные с лужинским браком, лишь являют нам своеобразную цепную реакцию распада лужинской жизни, – распада, источник которого – в безумной, ошеломляющей лужинской страсти к игре. Эта страсть ослепила его именно в момент поединка с Турати. Именно в этот момент произошел какой-то страшный взрыв.

Партия начинается ровно, стандартно и прозаично. Турати отказывается от своего дебюта. Как писал Ходасевич, «не шахматный, но житейский расчет им движет. <...> В этих условиях «защита Лужина» неприменима. Лужин оказывается беззащитен перед Турати...» И вместе с тем посреди стандартных ходов и однообразных приемов то и дело вспыхивает свет – свет «таинственных возможностей». Все время мы чувствуем этот контраст одеревенелых косных фигурок с их земной тяжестью (и, кажется, сам Турати таков) и прекрасных таинственных шахматных сил. Но побеждают не «миры иные», а земная тяжесть. (Как тут не вспомнить Блока: «...ангары, люди, все земное / Как бы придавлено к земле»!)

В какой-то мере в этом контрасте заключена модель всего романа: и ряда ключевых эпизодов в сюжете, и центральных, узловых характеров. Нам бы только хотелось представить эту победу реального и овеществляющего над идеальным и несбыточным как просто не-поражение. Ибо каждый может сыграть свою единственную,

бессмертную, блестящую партию. Или хотя бы начать ее. Каждый может спеть свою лебединую песню – пронзительную гармоничную мелодию. И подняться над заземляющей низкой повседневностью с ее убогим повторением одних и тех же комбинаций. Но лишь единожды. Посреди суеты, сутолоки, отупляющего, одуряющего однообразия тут и там вспыхивает свет – свет из мира таинственных возможностей (этот свет – из детства, там – «царство возможностей») и тут же меркнет, растворяется во мраке обыденности. Но это не победа обыденности, а всего лишь ее не-поражение. Так, партия с Турати – то, ради чего, собственно, жил Лужин, – заканчивается пьяно-незамысловатыми похождениями неких Курта и Карла, которые находят потерявшего сознание (от переутомления на партии) Лужина, приняв его за Пульвермахера (ироническое издевательство Набокова). Их размышления, кстати, напоминают размышления гоголевских мужичков о катящемся колесе: «А что, докатится это колесо до Москвы или нет?»

Этот на мгновение вспыхнувший свет идеальности преображает низкую реальность и в ряде других – ключевых – эпизодов романа. И тогда мальчик, бросивший камешек из-за кустов в ответ на реплику раздраженного Лужина, превращается в Амура, а лубочная комната родителей будущей жены Лужина становится кусочком России (которая лишь снится в снах), От этих видов и «цветистой России» «он (Лужин. – *А. О.*) ощутил детскую радость, желание захлопать в ладоши, – никогда в жизни ему не было так легко и уютно». Наполняясь светом идеального, реальность преображается и тогда, когда отец Лужина начинает писать свой предсмертный – так и незаконченный – роман о сыне. И это уже – именно потому что роман не написан – не образчик профанной литературщины (чем так славен был отец Лужина), а предсмертное признание отца в своей любви к бросившему его сыну. Перед тем как навеки жене Лужина стать женой Лужина (и превратиться в одеревенелую косную пешку), светом идеального озарится ее лик, лик этой влюбившейся в чудака, в общем-то по-своему милой девушки: «...до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать

нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно, чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконогого осленка с мохнатым брюхом».

Партия с Турати – действительно кульминационный эпизод романа. Во время шахматной гонки Лужин заболевает, блеск возможностей в поединке с Турати сменяется тяжелым обмороком, как будто само небытие наползает. Лужина как бы захватывает этот мрак небытия. Затем шахматы выбывают из игры лужинской жизни; распластанная низина обыденности надолго заполняет пустоту лужинского существования. Но, раз озаренная царственным светом бесконечных возможностей, его жизнь не исчезает бесследно в этом мраке небытия: шахматы – а они из детства, из бытия детства – вновь должны выплыть из взрослого небытия. И в самом деле, совершенно неожиданно вновь вспыхивает тот свет, и уж после этого Лужин проваливается во мрак теперь уже окончательного небытия – вываливается в окно (что тоже символ: черными играл он партию с Турати – и черный квадрат бездны, как будто с той шахматной доски, и поглощает его).

Выплывание шахмат из небытия – один из самых ярких моментов шахматного романа. Обычная, нормальная жизнь Лужина с невестой, потом женой в кругу родных, без вредоносных шахмат (как говорит доктор, «шахматы – холодная забава, которая сушит и развращает мысль») – тоже как будто шахматная доска, расчерченная на квадратики – черные и белые. Здесь также есть Черное (тривиально-бытовое, одурачивающе бессмысленное): и «обновление лужинской оболочки» (рубашки, галстуки, носки), и новая квартира, обстановка (со вкусом), и «брачный приговор», и празднование, и гости, и «упоительно пухлые постели», и обдумываемая поездка за границу («Вот тут, например, Египет, пирамиды. А вот Испания, где делают ужасные вещи с бычками»), и бал, на котором «не играет значения» (как говорит сам герой), что он – Лужин. Это он говорит Петрищеву, бывшему однокласснику, которого, впрочем, не помнит. Между тем здесь, на балу, по замыслу жены, он должен быть осознан всеми единственным настоящим гением, хотя, скажем уже мы не без иронии, и видимым только со спины. Короче говоря, «так приятнейшим образом все кругом старалось расцветить пустоту лужинской жизни». Но есть и белое: детские занятия, детские игрушки Лужина: рисование кубов, пишущая машинка Тото (это все,

что осталось от ознакомления с очень важным предприятием тестя), книжки, в том числе из детства, вкусное жевание апельсина на катке после встречи с некими серыми Алферовыми; кинематограф: в фильме, как отмечает набоковский герой, не умели играть в шахматы; башмачкино прилежное чистописание – священнодействие золотым пером и разные другие «штуки» типа «Данте в купальном шлеме» или детского воспоминания о том, что «там, в роще, я что-то зарыл». Эти трепетные «штуки» как будто постепенно пробуждают Лужина из глубокой спячки – из одурманивающего сна «черных клеток» объективированной, так сказать, системно-единой для всех реальности: карьера – женитьба – брак – дети – старость – смерть. Лужин должен совершить как бы второй круг в цикле своей жизни: другой раз пройти по шахматному полю и превратиться из пешки в ферзя. Так уже произошло один раз в детстве, когда из гадкого утенка он вдруг превратился в прекрасного лебедя. Вундеркиндство действительно превратило Лужина из нелепо-замысловатого и непригодного для жизни существа в короля шахматного мира. И теперешнее возможное преображение как будто мистически подсказано зловеще-сияющим величием силы Турати (тура, она же ладья, – величественно прямолинейная фигура). Вместе с Митькой, сыном одной знакомой из Совдепии (знакомая в Германии с «сопоставительным» визитом), возвращаются и шахматы, их Лужин пытается спрятать: «Трудно, трудно спрятать вещь, – ревнивы и нерадушны другие вещи, крепко державшиеся своих мест, и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета». (Не будем забывать: шахматы – символ лужинской души, как шинель Башмачкина или шкатулка Чичикова). Оказывается, все другие вещи (которыми жена забавляла Лужина) вели к этой одной вещи – белые клеточки вели, черные удавалось перепрыгнуть. И вот вместе с этими детскими штуками вернулось само детство и вернулись шахматы. И это тогда, когда все плотно опоясано кругом жизненно-обыденных забот.

Если Лужина и побеждает реальность, то скорее его побеждает этот новый цикл испытаний реальностью; он убеждает героя, что жить в реальности не-детства и не-воображения герой не может, не замечать прорех в идеальное в этой плотно сотканной ткани повседневности Лужин не в состоянии.

Он, конечно, слишком отлучен от реальности. Этим отчуждением он в чем-то подобен Грегору, насекомому из «Превращения»

Кафки, безобразному, но с душой. Мера этого отчуждения ближе к финалу вполне сопоставима с пьесами театра абсурда, в которых герои принципиально не в состоянии слышать и понимать один другого. Однако Набоков, с присущим ему все же стремлением к жизненной достоверности, и здесь не отходит от психологического правдоподобия. Жена читает – Лужин думает, – прекрасная деталь!

Итак, соглашаясь с Ходасевичем, можно было бы сказать, что Лужин побежден шахматами, душа лужинская ими побеждена, и совсем не показ меры разобщения и отчуждения героя с миром сам по себе волновал автора. И эта победа означает самым своим фактом и то, что преодолена и побеждена безобразная физическая оболочка Лужина, как и вообще косная материальность мира. Хотя бы и ценой смерти.

Красота Защиты Лужина – это красота всего *не*: незаконченной партии (сулящей бесконечные возможности), *ненаписанного* романа (ибо главное все – в душе), *несостоявшегося* супружества (ибо истинное оно – это всегда жизнетворчество, а не бесконечные перестановки мебели и гости по субботам).

В воображении все не закончено, не завершено и незавершимо, только оно таит в себе царство неограниченных возможностей, в этом царстве важен не результат, но сам процесс – важны не «разные блестящие лаком куклы», окружающие нас в повседневности, но «трепетание таинственных возможностей», «ужас шахматных бездн». Только это «вращающееся сияние» стихий и останется, куклы же эти, как шахматные фигуры после партии с Турати, будут убраны в специальный шахматный ящик – «маленький гроб».

Цинциннат и его тюрьма

«Приглашение на казнь» (1938) – один из самых мрачных романов Набокова, пожалуй, по мрачности в несколько раз превосходящий романы Салтыкова-Щедрина (с ним Набокова в этом контексте сравнивает критик П. Бицилли). Сюжетные линии романа разворачиваются вокруг казни инакомыслящего, процедура которой постепенно превращается в своеобразное шоу – настолько редко случаются «непрозрачные» мозги в этом профанно человеколюбивом пространстве некоего публичного общества, на самом деле жестокого, циничного и холодного. Каждый из элементов сюжета набо-

ковского романа пародирует сюжетные ходы тюремно-авантюрного бестселлера, в котором посещение родными, адвокатом или возлюбленной оказавшегося в месте заключения героя, перестукивание с сокамерниками, дружба с одними и противоборство с другими, подготовка побега и, возможно, сам побег означают надежду на спасение и обретение свободы. Однако каждый из элементов спародированного Набоковым сюжета означает для главного героя романа, Цинцинната, узника некой фешенебельной, цивилизованной тюрьмы (не тюрьмы даже, а скорее ее декорации: там даже специальный паук заведен, чтобы все выглядело традиционно понатуральней), что изоляция – единственное для него спасение. В самом деле, адвокат, вместо того чтобы заботиться об интересах подопечного, ищет потерявшуюся запонку, сокамерник мсье Пьер, навязывающий свою дружбу Цинциннату, как оказывается, его палач; посещение родных, которое вроде бы должно поддержать заключенного, превращается почти в ведомственный разнос и многоречивое осуждение его проступка; жене Цинцинната Марфиньке, чтобы продлить свидание с приговоренным к смертной казни хотя бы еще на несколько минут, приходится платить известную дань начальству тюрьмы (что, впрочем, вполне для нее нормально); а копанье туннеля под поддерживающий надежду стук где-то там, внутри гулких стен, оборачивается встречей в конце туннеля с «зыблущимся от смеха» палачом и «помирающим от смеха» начальником тюрьмы, которые, чтобы поддержать традиции, разбирали стены с другого конца. Словом, конечно, не случайно, по воспоминаниям З. Шаховской, одна из слушательниц отрывка романа (чтение состоялось в гостиной самой мемуаристки в Париже в 1939 году) воскликнула: «Но ведь это сплошной садизм!»

Может быть, отчасти поэтому (потому что истязатель Набоков показывает социальное пространство столь аномальным, профанным и потому гибнущим) с легкой руки Г. Адамовича роман этот воспринимался и часто воспринимается как антиутопия.

Действительно, есть некоторые черты, которые сближают набоковское художественное пространство с пространством, например, Е. Замятина. Это прежде всего деление мира на тот, который остался там, – мир волшебной, доброй культуры, от нее осталось только блеклое воспоминание в виде асимметричного портрета Пушкина (у Замятина) или куколок Гоголя, Пушкина, Толстого (у Набокова), –

и мир здесь, мир пожирающих серых пустот, в котором сознание каждого есть сознание всех, а управляется это сознание по бихевиористской модели «стимул – реакция», так что все человеческие потребности унифицированы, их коды заранее известны, предопределены и потому легко выполнимы; вот почему и бунтовать, роптать, посылать проклятия этому миру невозможно: как бунтовать против истины, что $2 \times 2 = 4$?

Однако – и это сразу бросается в глаза – в замятинском пространстве все подчинено фиктивному благу Единого Государства, власть в его руках, оно легко может разделаться с инакомыслящим, и потому альтернативность личностного выбора у Замятина многое определяет: или смерть под Газовым Колоколом, или превращение в такого, как все. Широкий жест Благодетеля, правда, отводит угрозу уничтожения от Д-503 (он нужен государству как строитель интеграла, а отказаться от мессианских целей проинтегрировать всю Вселенную чистым разумом и тем ее облагодетельствовать государство не может), однако разыгравшаяся фантазия, живой мир за стеклянной стеной, открытие живой души и любви – все это проходит мимо Д-503, герой струсил, когда понял, что цена иного – смерть; лучше жить «здесь»: рациональная упорядоченность форм жизни, заведомая ясность сверхзадач существования освобождает душу от мучительных и трагических поисков ответов на вопросы: «зачем я?» и «зачем жить?», – такова великая власть энтропии.

В романе Набокова тоже все во власти энтропии, и все же все совсем не так, все совсем по-другому. Замятину очень важен момент бунта, момент сопротивления (этот бунт несомненен: казнена J-330 и другие герои), как собственно и момент согласия на закабаление, на рабскую покорность (Д-503 сломлен, фантазия его удалена, навсегда искоренена). Парадокс романа Набокова как раз в том, что тема его не казнь инакомыслящего, а приглашение на казнь, которая так и не состоялась и не могла состояться. Но это роман и о *несостоятельности какого-либо бунта в мире-здесь*. Мир-здесь самодовлеющ, это не просто стеклянный город, отгороженный стеной от всего остального буйного, живого, дикого и первозданного в своей энергии пространства. Такого пространства у Набокова просто не существует или оно существует, но вне этого бытия. К этому миру относится внутренний мир самого Цинцинната. Это опять же, как и в «Защите Лужина», мир детства: мир детской, беспечной

несерьезности, иронии; набоковский герой хранит этот мир в душе своей, потому-то он, Цинциннат, так и непрозрачен, что что-то бережет, хранит и потому-то предназначен на тюрьму и казнь. И одновременно это мир старомодно-рыцарской культуры прошлого. Она существует только в памяти героя, туда невозможно съездить, как в Древний Город в романе «Мы», но туда можно перенестись душой. В мире-здесь (в «тупом тут») она существует в виде отдельных «заморочек» – культурных фикций, которые организуют образы персонажей, предстающих просто пародиями. *Мир-там в мире-здесь* – это Зазеркалье, что очень хорошо понимает Набоков. В этом плане очень хорошо ориентирован и его герой. Таким образом, набоковское пространство (и в том предвидение-предостережение) – это не пространство будущего, в котором угадываются черты тоталитарного государства, это мир культурных «заморочек», к которому – хотя бы в какие-то моменты – принадлежим мы все. Потому прав критик П. Бицилли: «В чем эта призрачность, нереальность “нашей хвальной яви”, “дурной дремоты”, куда только “извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания” [слова Цинцинната]? В том, что Я в нем несвободно – и не может быть свободно, ибо не по своей воле рождается человек (“...ошибкой попал я сюда, – не именно в темницу, – а вообще в этот странный мир...”), – и если он не м-сье Пьер, для которого жизнь сводится к “наслаждениям”, “любовным”, “гастрономическим” и пр., он обязательно Цинциннат, который, куда бы ни зашел, в конце снова и снова возвращается в свою камеру приговоренного» (Бицилли, 1996, с. 620).

Вот почему Цинциннат в копейном счете «не казнен и не неказнен» (В. Ходасевич). Не казнен он не потому, что для казни у мира пародии слишком мало сил (все ушли на приготовления), а принципиально: для настоящей казни (эшафота, Голгофы, гильотины) необходима духовная энергия, потому что казнь всегда подлинна, результативна: героическое сопротивление воли казнимого противостоит физически ощутимому холоду лезвия топора. Приговоренный не знает своего палача (это не похабный дружок Пьер), – в этой подчеркнутой неотвратимости казни весь смысл трагедии. Так, наверно, было бы по Достоевскому, по Пушкину. Но все героические эпохи прошли, возврата к ним нет: в мнимом мире все мнимо, казнь в мире пародии – тоже пародия. Вместе с тем идея о казни в набо-

ковском мире амбивалентна: казнь в любой момент может состояться, это на реальную казнь у мира пародии мало сил; стоит только стать частью мира пародии, и казнь состоится. Потому мсье Пьер, палач Цинцинната, посаженный к нему чуть ли не в одну камеру, и ищет в нем любовно брата, что в каждом из нас сидит собственный палач себя самого.

С другой стороны, и у Цинцинната нет сил на бунт против этого мира, но они и не нужны, потому что этого мира, возможно, просто не существует. С точки зрения В. Ходасевича, все жизненные коллизии, которые разворачиваются вокруг героя, – только воображаемые жизненные варианты его действительного бытия – бытия художника. Однако существование в мире, где только чистое сознание, «чистые, абстрактные соотношения творческих приемов», тоже невозможно. Вот почему, по мысли Ходасевича, в тот момент, когда ««двухмерный» “намалеванный мир Цинцинната рушился и по упавшим декорациям” Цинциннат “пошел среди пыли и падших вещей и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему”, – “в эту минуту казнь совершается”»; «с возвращением в мир “существ, подобных ему” пресекается бытие Цинцинната-художника» (Ходасевич, 1996, с. 614).

Другими словами, существование Цинцинната – и бунт, и не бунт: невозможно бунтовать против того, что мир в моем представлении такой, а не иной, ибо представления вне этого мира не что иное, как смерть; но вместе с тем признание того, что мир – это только представление, и есть бунт (здесь в философском смысле шопенгауэровский мотив, но в то же время реализуется он в художественном мире набоковской прозы как абсурд).

Прав ли П. Бицilli, считающий, что пространство набоковского романа существует объективно (это наш мир), или Ходасевич, утверждающий, что мир, нарисованный в романе, – это только представление самого героя («творческий бред Цинцинната»), совершенно очевидно одно: в набоковском творчестве существенно меняются по сравнению с романтиками статус иронического героя и сам характер иронии. Сущность ее остается той же – меняются ее задачи. В «Современном философском словаре» ирония трактуется, по Кьеркегору, как универсальный механизм текстопорождения, отделяющий личную речь (феномен) от ее значения (эссенции) и позволяющий говорить неправду без потери авторской аутентичности (тождествен-

ности). Действительно, вслед за романтиками Кьеркегор отождествлял поэзию и иронию, посредством которой «я» автора удается стать над действительностью, как бы пренебречь ею, и в этой свободе выражать истину в косвенной форме -- в форме «субъективности субъективности» – и никогда не выражать ее в полной мере. Такого повествователя Вейн Буф называл «ненадежным повествователем», его то мы и находим в набоковском романе. Однако Кьеркегор и романтики осознавали важность поэзии в том, что посредством иронии она отрицает несовершенную действительность во имя более совершенной и, как писал сам Кьеркегор, «таким образом смягчает и уменьшает ту глубокую боль, которая затемнена и скрыта во всех вещах» (Kern, 1970, p. 20). Набоковская ирония, сущность которой – та же абсолютная негативность, отнюдь не смягчает и не уменьшает глубокой боли суety мира, а напротив (как это происходит в шопенгауэровской философии), обнажает, обнаруживает ее. Может быть, именно поэтому набоковский протагонист в целом прототипичен архетипу иронического субъекта, которого Кьеркегор уподоблял асу Локи, трикстеру скандинавской мифологии: «Трикстер – отрицательный двойник культурного героя; своими асоциальными и профанирующими святыни действиями он проверяет на прочность реальность, устройением которой занят его положительный двойник. С другой стороны, распространено уподобление иронического субъекта козлу отпущения, который принимает на себя грехи общества и несет наказание за то, в чем не виноват. Внося раскол в действительность, трикстер открывает историческое время, завершающееся процедурой очищения, кульминацией которой становится изгнание козла отпущения» (Современный философский словарь, 1996, с. 233–234). Трикстер сочетает в своем поведении, как мы видим, следуя за трактовкой философов, отрицание устоев общества и государства (что в отношении набоковского героя – вне всякого сомнения) с «очищением частной жизни от низменной повседневности за счет приобщения к мифу» (см.: Там же), что характерно было скорее для Гофмана («Крошка Цахес» и другие произведения), Гоголя и отчасти Достоевского, но никак не для Набокова. Прошлое набоковского героя, мифы, которыми он жил, входят в упрямое противоборство с выхолощенным, ускользающим настоящим. У романтиков к области идеала принадлежали природа и мир художественного творчества. Это как раз те ценности, которые боготворит и Цинциннат. Однако природа

и природное в набоковском романе (детскость, непосредственность) вдруг оказываются граничащими с прямолинейной тупостью (Марфинька, Эллочка – это в какой-то степени прообразы Лолиты), а мир художественного творчества оборачивается нелепой буффонадой с декорациями, наспех сооруженными бутафорами, с другой стороны, художественным бредом самого Цинцинната. Улизнуть в идеал посредством иронии невозможно, Цинциннат гол и прозрачен, слишком незащищен и доступен. В координатах набоковской прозы улизнуть в идеал невозможно, это равнозначно смерти.

Профанное пространство действительности – это искаженная, несовершенная реальность. Не случайно П. Бицилли говорит, апеллируя к речи Цецилии Ц, матери героя, о «нетках» как элементах этого Зазеркалья:

Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, т. е. абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, – но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, – и вот из бесформенной пестряди получается в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело <...> брать в руку вот такую новую, непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную...

С одной стороны, это мир пошлости, растиражированной с каким-то фотографически-изошренным упорством. С другой стороны, этот мир насквозь (в эстетических терминах) интертекстуален, в нем высмеяна (если это, конечно, бред самого Цинцинната-Трикстера) старая гуманистическая культура.

Под небом, где «живут и умирают лицедеи», каждый может быть любимым, любой может быть каждым. Набоков достаточно планомерно использует в своем творчестве мотив удвоения реальности, в частности дуближа, удвоения персонажа: функционально бедный персонаж как бы тиражируется и в своем почти симметричном собрате

достигает наибольшей полноты, даже избыточности своей человеческой бедности, своей пошлости. Не случайно Набокова так пленяли Бобчинский и Добчинский – эти гоголевские дублиры-статисты: чего не проговорит Добчинский, добавит Бобчинский. В «Машеньке» (1926) среди «семи русских потерянных теней» две – «балетные танцовщики Колин и Горноцветов, оба по-женски смешливые, худенькие, с припудренными носами и мускулистыми ножками». В рассказе «Облако, озеро, башня!» (1937) в загородной прогулке в шумной компании Василия Ивановича развлекают «мужчина постарше, Шульц, мужчина помоложе, Шульц тоже» (здесь у Набокова даже ироническая рифма).

В «Приглашении на казнь» дублеров еще больше. Это адвокат и прокурор, «оба крашенные», дьявольски похожие друг на друга, близнецы-братья: «Закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались».

Можно вспомнить также детей Марфиньки и двух ее братьев. Дети (в этой паре угадывается реминисценция на гоголевских персонажей – детей Манилова, Фемистоклюса и Алкида) – Диомедон и Полина, оба калеки, оба от случайных связей Марфиньки: «Мальчик хром и зол; тупая, тучная девочка – почти слепа». Братья Марфиньки прямо названы близнецами, «но один с золотыми усами, а другой со смоляными».

С другой стороны, два или даже несколько персонажей могут «проживать» в одном – в качестве его двойников. В этом случае персонаж не тиражируется, удваиваясь, а раздваивается, расслаивается на несколько ролей, сущность которых тем не менее остается все той же – при всей, казалось бы, полифонической полноте, функциональной сложности и даже избыточности все та же духовная мизерность пошлости. В романе о «непроницаемом» преступнике таким универсальным полифоническим персонажем предстает Родриг Иванович, директор тюрьмы, то и дело, по меткому замечанию П. Бицилли, «скидывающийся» надсмотрщиком Родионом: в этом превращении напыщенный официоз сменяется простонародно-грубой непосредственностью. В принципе, Родриг может быть кем угодно: в одной из сцен он превращается в доктора, в другой (служащие тюрьмы, в которой, похоже, никто больше не сидит, подглядывают

за новым арестантом, это мсье Пьер) Родриг как бы профессор, глядящий в микроскоп (потом он приглашает Цинцинната, «захожего профана посмотреть на препарат»), а Родион при нем – лаборант.

Прием дублеров и двойников косвенно свидетельствует и о том, что в профанном пространстве Набокова каждый из героев, кроме главного, крайне не тождествен самому себе. В самом деле: Марфинька – и жена и проститутка, Родриг – и постановщик всех номеров и представлений и их исполнитель, Пьер – и палач и сокамерник.

Эта нетождественность велика настолько, что в каждом из них как бы живет какое-нибудь «общее место» прошлой русской литературы. «Мы окружены куклами», – говорит Цинциннат. Однако и Гоголь, и Достоевский, и Толстой с Пушкиным – тоже куклы. И это понятно: мир-там в мире-здесь – это пародия. В «безбородом толстячке» Пьере с его потугами на братство с приговоренным как будто б на мгновение оживает Пьер Безухов. Однако это издевательство над персонажем старой литературы: Пьер, в отличие от своего собрата, отнюдь не озабочен поисками смысла жизни, а напротив, являет собой воплощение комплекса полноценности. Цецилия Ц с ее монологом в духе Чехова, хотя и утрированным, как будто напоминает сразу нескольких потерянных во времени персонажей великого драматурга. Может быть, Раневскую?

Родриг Иванович и Марфинька напоминают Порфирия Петровича и Сонечку из «Преступления и наказания» Достоевского. Однако святость «святой грешницы», верящей в Бога и помогающей ближним, здесь явно поддельна (осталась одна пасторальная невинность), равно как и юродствующая болтовня Родрига вовсе не скрывает «поконченного человека с шиллеровской душой» (каков, по Достоевскому, Порфирий) человека, который в «семя пошел», т. е. утратил юношескую окрыленность и максимализм, но не душу: во всяком случае, человеческое понимание его по отношению к Раскольникову беспрецедентно для следователя. Напротив, все, чем озабочен Родриг, – в строгом соответствии с фатальной необходимостью отправление всех процедур подготовки приговоренного к казни и вместе с тем придание этим процедурам некоторой легкости, живости, зрелищности и публичности.

В мире-здесь, этом квазипространстве, пространстве заведомо вымышленном, герои – только слабые копии подлинных героев

настоящей литературы: так же как писатели, оболваненные кукольником, они потеряли истинную достоверность присутствия в мире, существуют только как декорации, муляжи и манекены, необходимые для того абсурдного театрального действия, которое называется жизнью в ее опредмеченной реальности, или, по-шопенгауэровски, объективации. (В самом деле, родственники вваливаются со всею мебелью, Цециллия Ц. – с памятью, Марфинька – со всеми своими любовниками и т. д.)

В этом, собственно, по Набокову, и конфликт человека с миром. Можно ли в нашей культуре с ее тотально подавляющим, жестким распределением ролей, в этом мире изощренного лицедейства, железно прилипших масок и массовок быть инородным телом, т. е. быть личностью? Можно ли остаться непроницаемым «под ласковым солнцем публичных забот»? И не есть ли этот «наш сегодняшний наскоро сколоченный и подкрашенный мир» просто гроб, в котором похоронили индивидуальность?

Гумберт и трагедия его страсти

«Лолита» – один из блистательных и наиболее совершенных поздних романов Набокова – был опубликован во Франции в 1955 году и имел триумф как бестселлер, принесший автору такой гонорар, что он бросил преподавательскую деятельность в Америке и поселился в Швейцарии. Подобный успех был обеспечен тем, что, по мнению А. Г. Черкесова, в романе явлен синтез элитарного по своей сути художественного метода Набокова с жанрами беллетристики, сюжетными схемами которых часто увлекается компилятивно-пародийный гений Набокова, чтобы в нужный момент их все разом опровергнуть (см. об этом: Черкесов, 1991, с. 57). Роман как шокирующе безнравственный, холодный и циничный был отвергнут в свое время американскими издателями, так же как и нашумевшая современная его киноверсия А. Лайна, которая была не сразу принята консервативной Америкой. Действительно, роман, в центре которого извращенная эстетизированная страсть главного героя Гумберта к малолетней девочке, по-своему разрывает с христианской гуманистической традицией прошлого, в свете которой ребенок – это воплощенная невинность, чистота, добро, а не «маленький смертоносный демон», каким видит свою избранницу Лолиту Гумберт. Именно эту «жестокую

сторону демонического эротизма», овеществляющего дух, и раскрывает, с точки зрения М. Эпштейна, набоковский роман.

Исследователь рассматривает основной, с его точки зрения, этический конфликт романа через призму актуализированного неоязыческой по своему духу литературой 60-х годов (в силу сексуальной революции на Западе) конфликта *гордого рассудка и глупой красоты*. Гордый рассудок всегда притягивает «блеск и нищета» самодостаточной, но лишенной мозгов красоты, по-своему естественной, – такова одна из составляющих парадигмы элитарного сознания XX века. Еще Д. Лоуренс рекомендовал пренебречь рефлексивным сознанием во имя стихии плоти. Т. Манн в «Признаниях авантюриста Феликса Круля», напротив, показывая постепенное духовное становление своего героя, образ которого поначалу воспринимался окружающими как «глупо-красивый», приходит, как отмечает М. Эпштейн, к объективному выводу: «...глупая красота и безразумная природа – это не действительность, а самообольщение гордого и вычурного рассудка» (Эпштейн, 1988, с. 230). По мнению исследователя, Набоков показывает «гибельное очарование нимфеток», эстетизированное в гумбертовской мании, как постепенную духовную гибель: «После нескольких лет всепоглощающей (вернее, исключаяющей все остальное) физической близости он остается для нее “не возлюбленным, не мужчиной с бесконечным шармом, не близким приятелем, даже вообще не человеком”, а какой-то сексуальной машиной с “парой глаз”, “пятиногим чудовищем”. Что же касается Лолиты, то только после потери ее (увлеченной еще более могущественным соблазнителем) Гумберт прозревает: “Меня тогда поразило, пока я, как автомат, передвигал важные ноги, что я ровно ничего не знаю о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, – дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне”. Это превращение возлюбленной в непроницаемый штамп есть свойство самой опредмеченной любви Гумберта, который в Лолите берет для себя только послушную его прихотям марионетку – в обмен на мороженное, безделушки, зрелища, все, на что не скупится его “расчетливая похоть”» (Там же, 1988, с. 234).

По мысли М. Эпштейна, мощная художественная аналитика Гумберта сцепляется с его фетишистской эротоманией, и, как результат,

целостный человеческий облик Лолиты распадается на художественно-эротические составляющие, раздробляется на массу обольстительных и всегда неизменных частностей жизни сноба и эстета. Гумберт любит не человека, а распавшуюся на части тела фотографию.

««Обособленный мир абсолютного зла», в котором живут Гумберт и Лолита, – отмечает исследователь, – это мир страшной и унижительной для человека красоты, сводящей его к неживому переливу красок, набору живописных подробностей. Портреты выглядят, как натюрморты: люди входят в них “мертвой природой”, распадаются на ресницы, скулы, лопатки, ключицы. Демонический эротизм ведет не к возрождению чувственности, на что рассчитывали неоязычники, а к извращению духовности, которая находит наслаждение в самоотрицании, саморазрушении. При этом терпит ущерб не только духовность, против которой прямо направлено неоязыческое обращение к природе, но и та естественность, которой оно стремится достигнуть» (Эпштейн, 1988, с. 236).

Однако трактовка М. Эпштейна не является, строго говоря, в данном контексте единственной. С нашей точки зрения, этическая катастрофа Гумберта и Лолиты соединяется в романе с трагедией художника – автора своей собственной жизни, художника, который существует в мире, потерявшем подлинность. И то, что перед нами дневниковые записи исповедального характера, обнаруживает связь набоковского романа с традициями романтической литературы, в частности с достаточно большим количеством всевозможных типов исповедей обольстителей, а также *Kunstlerroman*’ом – жанром, разработанным немецкими романтиками, в центре которого неаутентичный автор-герой – находящийся в процессе становления художник, автор своей собственной жизни.

По некоторым мотивам набоковский роман близок французской линии развития исповедального романа с героем-соблазнителем. То, что жизнь Гумберта – своеобразное этическое опровержение жизни большинства, сближает набоковский роман с «Опасными связями» Лакло или лермонтовским «Героем нашего времени», в котором видится мощное французское влияние. Однако то, что Гумберт – вне времени и живет внутри своего автономного и обманного мира эстетизированных эротических грез, сближает его с Иоганном, героем «Дневника соблазнителя» Кьеркегора. Будучи жертвами своей утонченной художественной аналитики, оба они обречены на изо-

ляцию и непонимание со стороны своих пассий. «В отношении к ней это как невидимое партнерство в танце, который исполняется только одним, когда было бы реальнее танцевать вдвоем», – утверждает Иоганн в своем дневнике (см.: Керн, 1970, с. 36). Партии Гумберта и Лолиты также предельно разобщены: «...В обособленном мире абсолютного зла мы испытывали странное стеснение, когда я пытался заговорить с ней о чем-нибудь отвлеченном (о чем могли бы говорить она и старший друг, она и родитель, она и нормальный возлюбленный, я и Аннабель, Лолита и сублимированный, вылизанный, анализированный, обожествленный Гарольд Гейз), об искусстве, о поэзии, о точечках на форели Гопкинса или бритой голове Бодлера, о Боге и Шекспире, о любом настоящем предмете. Не тут-то было! Она одевала свою уязвимость в броню дешевой наглости и нарочитой скуки, между тем как я, пользуясь для своих несчастных ученых комментариев искусственным тоном, от которого у меня самого ныли последние зубы, вызвал у своей аудитории такие взрывы грубости, что нельзя было продолжать, о, моя бедная, замученная девочка».

Хотя Корделии нет места в жизненной автономии Иоганна, героиня предстает как объект и преломление его художественных фантазий, что сближает кьеркегоровского соблазнителя с Гумбертом. «То, что он хочет, не является внешним стремлением к обладанию девушкой, но наслаждением ею в артистическом смысле», – отмечает английская исследовательница «Дневника соблазнителя» Е. Керн (Kern, 1970, p. 29). «Бесконечная возможность есть в точности предмет [моего] интереса <...>. Я творю себе сердце, подобное ее собственному. Художник рисует свою возлюбленную, что доставляет ему удовольствие. Скульптор ваяет самого себя. Я делаю это тоже, но в духовном смысле. Она не знает, что я владею этой картиной, и таким образом искажает мое реальное решение», – утверждает Иоганн (Ibid, p. 30). Подобное утверждение можно найти и в набоковском романе:

До странности детская вогнутость ее спины, рисовая кожа, медленные, томные, голубиные поцелуи, – все это оберегало меня от беды. Не талант художника является вторичным половым признаком, как утверждают иные шаманы и шарлатаны, а наоборот: пол лишь прислужник искусства. <...> Кто знает, может быть, истинная сущность моего «извращения» зависит не столько от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной, волшеб-

ной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что таится в дивных красках несбыточных бездн.

Но не стоит забывать о том, что изоляция героя обусловлена не только «невозможностью понять другого» (по Кьеркегору) – черта взаимоотношений людей XX века, которые могут оказаться в диаметрально противоположных духовно-культурных измерениях, – но и самим миром, опошлившимся, выхолощенным, безнадежно серым. Об этом мире, мире массовой культуры, мире массового порядка существования (а к нему принадлежит и Лолита), набоковский герой всегда говорит в снисходительно-пародийном духе, с горькой иронией и злым сарказмом. Вот, например, как описывается участие Гумберта в некоей заполярной экспедиции:

Любимый мой врач, очаровательный циник с короткой темной бородкой, познакомил меня со своим братом, который собирался вести экспедицию в приполярные области Канады. Я к ней был прикомандирован в качестве «наблюдателя за психическими реакциями».

Цель экспедиции не представлялась мне ясно. Судя по многочисленности метеорологов, участвовавших в ней, можно было подумать, что мы прослеживаем к его берлогу (где-то, по-видимому, на Острове Принца Уэльского) блуждающий и шаткий северный магнитный полюс. Одна из групп основала с помощью канадцев метеорологическую станцию на Пьеровой Стрелке в Мельвильском Зунде. Другая, тоже заблуждавшаяся группа собирала планктон. Третья изучала связь между туберкулезом и тундрой. Берт, фильмный фотограф, очень неуверенный в себе тип, вместе с которым меня заставляли одно время усиленно заниматься физическим трудом (у него, как и у меня, были психические нелады) уверял, что «большие люди» в нашей экспедиции, настоящие ее руководители, которых мы никогда не видали, имели целью проверить влияние климатического потепления на мех полярной лисы.

Лолита возвращает Гумберту реальный мир, остроту восприятия его красок, ощущений, его плотности. Взамен она берет его жизнь: такова этическая цена эстетически возрожденной реальности. Не случайно одну из главок своего дневника Гумберт заканчивает цитатой из «старого и едва ли существовавшего поэта»:

Так пошлюною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты.

Несмотря на иронию, это та правда, от которой не может «вознестись» даже демон Гумберт. И убийство Гумбертом более мощного соблазнителя в финале (это убийство А. Лайн в своем фильме показывает в американском духе, предельно натурализовано) – это, по сути, самоубийство. Весьма символично, что в фильме практически неубиваемый драматург Куильти (как неуничтожима сама пошлость) под, в прямом смысле, обстрелом Гумберта, сыграв предсмертные пассажи на фортепиано, все-таки достигает пределов своей жуткой агонии, умирая в постели – этой колыбели его похотливых фантазий. Высокая страсть, преобразованная в этом предельном мире пределов в пошловатый и вычурный лоск незамысловатой похоти – таков смысл трагедии художника. И месть Гумберта – это в какой-то степени метафизическая месть: он мстит своему собрату драматургу и в то же время серийному развратнику за извращение высокой идеи понимания жизни как искусства. Но это уже в какой-то степени вне автономного мира эстетических фантазий Гумберта, мира, от которого он все же не отказался. И финал романа подтверждает эту мысль: Гумберт остался в своем мире грез, в мире живописных красок и играющих и кричащих детей, в мире, в котором уже нет Лолиты и в котором она все же была и, по-видимому, для Гумберта там и осталась. Этим «Мгновение, о как прекрасно ты, остановись!» Гумберт останавливает свою жизнь.

Ироническое напутствие Гумберта, обращенное к Лолите в финале романа, противопоставленное ключевому *stacatto* о бессмертии, частично снимает вину Гумберта за поправление детства девочки. Конечно, Гумберт виновен в том, что, по сути, украл ее детство, не дал возможности выбора, не дал возможности реальных равных взаимоотношений с людьми, принудил к изоляции. Похотливый любовник и одновременно благопристойный *papa*, он не дал ей шанса на любовь, – ту, которая бы пришла в ее жизнь сама, органично вписалась бы в нее. Но в конечном счете, сбегав к Куилти, Лолита сделала свой выбор: она стала, как все. «Этот миг, эта смерть – все, что я вызывал в воображении свыше 3 лет, все вдруг оказалось простым и сухим, как щепка», – думает Гумберт во время встречи с Лолитой – теперь Долли – беременной и с мужем Диком, “молодым ядреным парнем”...»; «Будь верна своему Дикю (из напутственного обращения. – А. О.). Не давай другим мужчинам прикасаться к тебе. Не разговаривай с чужими (она все та же девочка

Ло. – А. О.). Надеюсь, что ты будешь любить своего ребеночка. Надеюсь, что он будет мальчик (родительская интонация. – А. О.). Надеюсь, что муж твой будет всегда хорошо с тобой обходиться...»

И последние строки: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита».

-
- Бицилли П. В.* Сирин. «Приглашение на казнь» // Набоков В. Избр. М., 1996.
- Дружинин А. В.* Роман Гончарова «Обломов» // *Дружинин А. В.* Избр. лит. крит. ст. М., 1989.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
- Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.
- Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Избр. произведения: В 2 кн. Кн. 1. М., 1990.
- Современный философский словарь / Под ред. А. Е. Кемерова. М., 1996.
- Ходасевич В.* «Защита Лужина» // *Набоков В.* Избр. М., 1996.
- Ходасевич В.* О Сирине // *Набоков В.* Избр. М., 1996.
- Черкесов А. Г.* Фантом или феномен?: (Об иероглифах массовой культуры) // Лики массовой культуры США. М., 1991.
- Эпштейн М. М.* Парадоксы новизны. М., 1988.
- Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М., 1988.
- Kern E.* Existential Thought and fictional technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett. L., 1970. P. 20.

Р. Ш. Абельская

ПОНЯТЬ И ПОЛЮБИТЬ А. ПЛАТОНОВА: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ

Комментарий для учителя

Вместо предисловия

Преподавание творчества Андрея Платонова в школе – дело довольно новое. Во всяком случае, установившегося подхода тут не существует. Поэтому создание новых разработок преподавания этой темы представляется мне актуальным сегодня не менее, чем десятилетие назад.

В данной работе изложен один из возможных подходов к преподаванию творчества сложного и необычного для русской литературной традиции писателя. Цель этой работы – добиться постижения учащимися художественного мира А. Платонова:

- на уровне содержательной формы, т. е. помочь учащимся через материю платоновского языка выйти в платоновский космос, платоновскую систему мироздания;

- увидеть А. Платонова в контексте русской культуры в целом, формировать способность воспринимать каждый момент бытия как некое связующее звено между прошлым и будущим (от философии Н. Федорова протянуть «связующие нити» к творчеству А. Платонова и В. Маяковского, от А. Платонова – к современной литературе).

В основу преподавания темы положены различные методы: беседа, ответы на вопросы учителя, лекция, письменная работа в классе,

домашнее сочинение. С помощью этих методов сделана попытка дать, с одной стороны, содержательную базу, на основе которой стало бы возможным самостоятельное прочтение (платоновский язык, философия Н. Федорова), с другой стороны, представить учащимся свою, достаточно спорную интерпретацию, чтобы на ее основе (возможно, отталкиваясь от нее) они могли выстроить собственную концепцию платоновского творчества.

В целом попытка удалась. Одно из крупных произведений А. Платонова (либо «Котлован», либо «Чевенгур») обычно бывает прочитано, что говорит о возникающем в результате беседы на уроках интересе к писателю, вначале вызывавшему отторжение. Особенности платоновского языка тоже принимаются учащимися.

Вступление к теме

В одной из своих статей о Платонове А. Битов сказал, что Платонова защищать не нужно, что он сам себя защитил своими книгами. И все же вопрос о защите Платонова от самого себя будет, видимо, стоять до тех пор, пока не определится окончательно его место в русской литературе, пока не очистится от идеологической лжи и революционных мифов литературно-критическое осмысление творчества русских пореволюционных писателей, а это процесс долгий и нелегкий.

Платонов, конечно, не нуждается в защите в том смысле, в каком не нуждается в защите великая литература, но в осмыслении нуждается безусловно. Как великий писатель, Платонов представляет собой вселенную, живущую по своим законам и в своей полноте, естественно, противоречивую. Начал он свою литературную биографию с отрицания всей культуры и эстетики прошлого, с юношеским бесстрашием Давида, с жалкой пращой в руках, выйдя на бой против всей великой русской литературы сразу.

«Красота спасет мир», – сказал Достоевский. Я двадцать лет проходил по земле и не встретил того, о чем вы говорите, – Красоты...

...Это оттого я не встретил Красоты, что ее отдельной, самой по себе, – нет...

Так писал двадцатилетний Платонов, корреспондент газеты «Воронежская коммуна». В своем отношении к классической литературе он был по-пролетарски суров: Гоголь, с его точки зрения,

написал «всего лишь большое введение к теме мертвых душ человечества»; Щедрин изобразил «убитый горем» народ не лучше одичалых чиновников; Достоевский предельно настаивал на фатальном несчастье, «тщетности» и «бессилии человека».

Легко в двадцать лет, ничего не прочитав как следует, заменив знание жизни и литературы «пролетарским сознанием», одним махом поставить двойку или в лучшем случае тройку самому великому созданию русского духа – литературе, и очень трудно и больно карабкаться потом десять лет на эту неприступную вершину, чтобы покорить ее и удостоиться чести стоять в одном ряду с этими писателями. Многим ниспровергателям это не удалось – Платонову удалось.

На первый взгляд и язык Платонова, и мир его героев кажутся ирреальными, почти кафкианскими. Но, внимательно вчитываясь в книги Платонова, вдруг обнаруживаешь, что этот мир пугающе реален. А прочитав отрывки из газетных статей 20-х годов, написанных Платоновым-журналистом и другими корреспондентами пролетарских газет, только утверждаешься в мысли, казалось бы дикой, что Платонов – жестокий реалист, что чудовищный «кафкианский» мир – когда-то существовавшая реальность, причем реальность, не изжитая и поныне. Каково же было существовать в этом мире тем, кто понимал все его безумие и невозможность: Бунину, например, который, написав «Окаянные дни», жаловался, что Европа не верит его книге и не понимает ее? Европе нужен был урок гитлеризма, чтобы поверить чудовищному советскому геноциду как образу жизни.

Реализм же Платонова вырос прямо из советской почвы, из мешанины крови, грязи и коммунистических грез о всеобщем счастье: «Вот уничтожим всю мелкую буржуазию, тут-то коммунизм и наступит сам собой» («Чевенгур»). Реализм этот вырос вопреки утопическим концепциям Платонова, вопреки его «любимой» идее о том, что «правильный человек рождается из революции, а больше ему взяться неоткуда».

Платонов остался верен своим юношеским идеалам и к моменту написания своих великих произведений («Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное море»), развенчивающих идеалы коммунизма. И поразительно, что сам великий реалист-утопист этого не заметил – не заметил, что его книги – крушение мечты о коммунизме.

«Мои идеалы однообразны и постоянны, – писал Платонов в одном из писем 1926 года. – Я не буду литератором, если буду

излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения». «Автор, – писал Платонов в одном из вариантов повести “Котлован”, – мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего».

К счастью для нас, Платонов был литератором и вынужден был «опошлять и варьировать свои мысли», т. е. писать еще что-то, кроме изложения своих революционных доктрин, а это что-то – его книги.

Чтобы пробудить у учащихся интерес к творчеству «непонятного» писателя, есть смысл начать с его биографии.

Биография и творческий путь

В биографии А. Платонова много интересных фактов, которые сделают увлекательным разговор о его жизни и творчестве.

Урок строится как беседа, где учащиеся задают вопросы по ходу рассказа учителя. Иногда спонтанно возникает обсуждение необычной истории или мифа из писательской жизни. Такая организация урока способствует стремлению прочитать произведения А. Платонова, ведь их создатель, оказывается, был неординарным человеком!

Наиболее интересными для учащихся фактами из биографии А. Платонова, как правило, оказываются: 1) служба в ЧОН, 2) работа корреспондентом в воронежских газетах, 3) миф о том, что Платонов был дворником в Литературном институте, 4) арест, лагерь и смерть его 18-летнего сына Платона. Это подталкивает к чтению «Котлована» тех, кто летом попытался читать Платонова и бросил, застряв в его прозе, как в буреломе.

Язык Платонова

В 5–7 классах теперь читают рассказы Платонова: «Цветок на земле», «Юшку», «В прекрасном и яростном мире». Эти рассказы дают представление о существенных чертах творчества А. Платонова. Но все же Платонов – писатель для взрослых, а не для детей, и, самое главное, язык Платонова и его философия в младших клас-

сах не могут быть рассмотрены. В частности, чтобы оценить знаменитое платоновское «косноязычие», нужно сначала научиться слышать его, отличать от правильной литературной речи.

Поэтому лекцию, посвященную «Котловану», можно начать с чтения отрывков, исполненных неподражаемого платоновского юмора, обращая внимание учащихся на средства, с помощью которых достигается комический эффект, на то, что юмор Платонова чисто языковой, основанный на использовании «канцелярита» и революционной фразеологии в неожиданном и «неподходящем» контексте:

Разговор Жачева и Пашкина через окно, открытое в «культурный сад»: «Инвалид обождал время... <...> ...Дай, я к тебе за это приорганизируюсь» (Платонов, 1995, с. 191. Здесь и далее цит. по этому изданию. – Р. А.).

Приезд Козлова и Пашкина на котлован: «Козлов прибыл на котлован в автомобиле... <...> ...который учитывал не только ярость масс, но и качество яростных» (с. 219).

Учащиеся воспринимают юмор Платонова по-разному. Одни просто хохочут, другие хмурятся, т. к. усматривают кощунство в смехе рядом со страшными и трагическими событиями повести.

Это хороший повод для обсуждения вопроса: юмористические или трагические произведения у Андрея Платонова.

После того как высказаны все мнения, задача учителя – обратить внимание учащихся на сюрреалистичность платоновского мира, на своеобразие сплава комического и трагического в одном образе, знаменитом «мыслеобразе» Платонова.

Так, Жачев, Сафронов, сельский активист – смешны и страшны одновременно; Чиклин, Воцев, Настя вызывают улыбку и сочувствие; Пашкин и Козлов – смех и презрение.

В процессе рассмотрения платоновских «мыслеобразов» перед учащимися ставятся следующие вопросы:

1. Какими языковыми средствами добивается Платонов возникновения двойственности, а иногда и большего числа «уплывающих» смыслов?

2. Почему герои «Котлована» имеют такие странные фамилии?

3. Шутит ли Платонов или говорит всерьез?

При первом чтении язык Платонова ставит в тупик. Его логика кажется чуждой и незнакомой, повторить его словосочетания и речевые обороты невозможно, но это впечатление обманчиво. Мы знаем этот язык: это язык Федотова, язык Зощенко, язык пародии.

И ошарашивает он поначалу из-за стереотипа («этот язык *невозможен* в серьезной литературе, на нем нельзя говорить, он нелитературный»). Язык Платонова – самая большая его загадка. Чтобы попытаться разгадать ее, обращаемся к строению платоновской фразы. Что получится, если выбросить «лишние слова»? Пример – первая фраза «Котлована»: «В день тридцатилетия личной жизни... темпа труда» (с. 170). «Недостающие» слова? Например, для какого рода литературы характерно такое сцепление слов с пропуском логических звеньев – для прозы или поэзии? («*Старое дерево росло на бугре одно среди светлой погоды*»). Если восстановить логическую цепочку, то получится следующее: *Старое дерево росло на бугре одно на фоне светлого неба, т. к. город кончился и дальше не было домов. Погода была прекрасная, день был ясный и теплый.*

Такой способ необычного соединения, казалось бы, несоединимых слов (*росло среди погоды, светлая погода*) характерен для поэтического языка, и в поэзии он нас не удивляет.

В этой связи перед учащимися ставятся вопросы: какой литературный прием является одним из основных в поэзии? На чем строится поэтический образ?

После разногласий мнений учитель подводит к ответу – метафора, символ. Для языка Платонова характерна *метафоричность чисто поэтическая*, когда слова сцепляются нужными автору семантическими значениями, без соединяющей эти значения логической цепочки. Классический пример такой метафоры – «праздная борозда» Тютчева. Собственно, примеров тысячи, но все они будут из поэзии, а не из прозы. Обратимся к Платонову.

В «Чевенгуре»: «Чепурный открыл глаза, налившиеся от сна *питательной кровью*»; «Захар Павлович никак не мог забыть маленького худого *тела* Прошки, *бредущего* по линии в даль, *загроможденную крупной, будто обвалившейся природой*».

Таких примеров можно найти бесчисленное множество, они рассыпаны в каждой фразе, чуть ли не в каждом словосочетании. Кстати, «загроможденная даль» тоже из их числа.

Надо отметить, что метаморфическими определениями, ошеломляюще непривычными, новаторство Платонова не исчерпывается, у него встречаются самые разные неологизмы – и литературные, и смысловые, как бы ломающие язык, переворачивающие его «с ног на голову». Например: «придавить жизнь чем-то *легким*». Как это: «легким» – придавить?

А если посмотреть на «Котлован» как на произведение поэтическое? Об этом предлагается подумать дома, а также найти в тексте примеры метафор и символических образов.

Еще одно домашнее задание – попробовать «расшифровать» фамилии героев, ведь учащиеся заметили, что они *значащие*.

Урок, завершающий разговор о «Котловане», посвящается ответам на заданные вопросы.

Начать следует, естественно, с названия и затем перейти к символике повести.

1. Что такое Котлован?
2. Метафорой чего является образ огромной ямы: великой мечты или всеобщей могилы?
3. Или чего-то еще?
4. Почему умирает Настя?
5. Что означают:
 - фигура медведя-молотобойца?
 - человека, ставшего зверем?
 - зверя, очеловеченного революцией?

Определение значения фамилий – тоже занятие необыкновенно увлекательное, позволяющее углубиться в океан семантических оттенков, заметить многообразие смыслов и богатство отблесков смысла в именах героев повести.

Примеры того, как учащиеся истолковывают имена героев повести: *Вощев*: от «вещий» (выражает авторскую позицию); от «вещь» (носит с собой мешок с «вещами»); от «воск» (на нем «отпечатываются» впечатления жизни); от «вотще» (он тщетно ищет истину).

Чиклин: от «клин» (его «заклинило» на одной мысли – рыть котлован).

Жачев: от «жатва» (он собирает «дань», «жатву» с высокопоставленных горожан); от «жать», давить (он стремится «раздавить» тех, кто ему не нравится) и т. д.

И последняя группа вопросов по повести «Котлован»:

1. Что ищут Вощев и другие платоновские странники?
2. Без какой истины им «скучно жить на свете»?
3. Как сам Платонов относится к революции: с иронией или всерьез?

На эти вопросы позволяет ответить лекция, посвященная философии Н. Ф. Федорова и роману «Чевенгур». Ниже приведен конспект предлагаемой лекции.

Роман А. Платонова «Чевенгур»
и философия Н. Федорова
(Опыт лекции-эссе)

О чем роман «Чевенгур»? Это роман о смерти. Начинается он со смерти отца главного героя и завершается смертью самого главного героя – Саши Дванова, и это два самоубийства, но самоубийства странные (отец Саши бросается в озеро: не умереть, а *«пожить в смерти»*). Между этими двумя смертями происходит гибель еще множества людей, и не только людей, но об этом позже. Сначала, как мне кажется, стоит поговорить о времени.

Двадцатые годы – время крушения старых мифов и рождения новых. Крушение веры в Бога требовало замены, и такой заменой в сознании новорожденной советской интеллигенции стала Вера в науку, именно Вера с большой буквы, напоминающая новую религию. Платонов понимал необходимость замены для русского народа веры в Богородицу и Христа чем-то другим, но сам он – тоже новорожденное дитя революции и тоже испытывал потребность верить. Научной основой для его веры стала философия Н. Федорова (1829–1903) – в частности, «Философия общего дела».

«Общее дело» Федорова – это сознательная единая работа всего человечества (а для непонимающих – еще и принудительная), направленная на развитие науки и только науки для одной цели: воскрешения всех умерших, «всех предков». В фанатичной убежденности Федорова, что это возможно, не было ничего потустороннего: главное – собрать все кости, нарастить на них мясо с помощью науки и добиться функционирования тела, и тогда умершие оживут непременно. Эта идея как нельзя лучше «пришлась ко двору» и стала веянием времени, новой молодежной религией. Маяковский неоднократно обращался к этой теме. В поэме «Про это», например:

Виджу,
 вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
 будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
 высится веками
мастерская человеческих воскрешений.

Вот он,
 большелобый
 тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга –
 «Вся земля», –
 выискивает имя.
Век двадцатый.
 Воскресить кого б?

Всемогущество науки приведет, по Федорову, к «полной регуляции природы», покорению и преобразованию и Земли, и Космоса, и Человека, и в этом контексте революция осознается как «конец света», полное пересоздание мира.

Платонов очень глубоко воспринял учение Федорова: не зная этого, невозможно понять его прозу, и в особенности «Чевенгур».

Здесь корни платоновского «странного» интереса к смерти, попытка вырваться из нее, обогнав время хотя бы в романе. Но Платонов реалист, более того – летописец, поэтому, страстно желая торжества жизни, он вынужден постоянно констатировать смерть.

Смерть цивилизации

Когда «полевой большевик» Копенкин въезжает в Чевенгур, он видит, что улиц в городе нет, а дома стоят как попало. На его глазах люди перетаскивают дом с места на место. Председатель ревкома Чепурный объясняет ему, что труд в Чевенгуре упразднен как причина эксплуатации и основа для создания материальных ценностей, не нужных пролетариату. «Зачем же они дома переносят?» – удивляется Копенкин. Чепурный объясняет, что это не труд, а «порча мелкобуржуазной собственности», что трудится в Чевенгуре только солнце, а кормятся люди – «из природы».

Это, конечно, гротеск, но не только, это еще и летопись после-революционных народных заблуждений, приход к первобытному коммунизму, а иначе говоря, падение в бездну примитивной дикости, смерть цивилизации. Сейчас это кажется очевидным, но надо помнить, что для Платонова и для многих и многих «народных интеллигентов», или, как с долей самоиронии называл их Платонов, «полуинтеллигентов», в то время это не было очевидным. «Буржуазная» цивилизация погибла, и они сами приложили к этому руку.

С их точки зрения, это было справедливо. Да, они понимали, что в текущий момент в стране разруха, но ведь *временно*. Всю глубину катастрофы они понять не могли, им не с чем было сравнивать. Но Платонов, благодаря гениальной писательской интуиции, хотя и не понимая, сумел запечатлеть.

Исследователь творчества Платонова В. Васильев слово *Чевенгур* расшифровывает как «могила лаптей». *Чева* – лаповище, обносок лаптя, *гур* – могила, гробница, склеп. Васильев трактует это как конец НЭПа, конец господства крестьянства над пролетариатом и еще как конец традиционного народного правдоискательства. Возможно. Язык писателя настолько богат оттенками, ассоциациями, так много стоит за каждым словом, что однозначно ничего не расшифруешь. Мы рассмотрим здесь лишь одну грань – смерть крестьянского труда, то есть одну из сторон смерти цивилизации.

Среди любимых Платоновым грез о «всеобщем голом товариществе и любви пролетариата друг к другу» иногда раздаются на удивление реалистические голоса. Для Платонова и его любимого героя Саши Дванова это голоса погибающего мира, мира, не признающего всемирного пролетарского братства, а для современного читателя это соломинка, за которую можно ухватиться в безумном сне Чевенгура. Собственно, это всего один голос – голос кузнеца Сотых, говорящего две фразы, но он так резко выделяется из остальных сюрреальных голосов, что цитируется во всех без исключения критических работах. Я приведу отрывок целиком в силу его огромной важности.

Дванов также прямо попросил его сказать, чем он обижен на советскую власть.

«Оттого вы и кончитесь, что сначала стреляете, а потом спрашиваете, – злобно ответил кузнец. – Мудреное дело: землю отдали, а хлеб до последнего зерна отбираете: да подавись ты сам такой землей! Мужику от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то?»

Дванов объяснил, что разверстка идет в кровь революции и на питание ее будущих сил.

«Это ты себе оставь! – знающе отвергнул кузнец. – Десятая часть народа либо дураки, либо бродяги, сукины дети, они сроду не работали по-крестьянски, за кем хошь пойдут. Был бы царь – и для него нашлась бы ичейка у нас. И в партии у вас такие же негодящие люди... Ты говоришь – хлеб для революции! Дурень ты, народ ведь умирает – кому ж твоя революция останется?».

Но Дванов (герой, позиция которого близка автору) подтверждает тем не менее в последней части книги, что коммунизм в Чевенгуре настоящий. Цивилизация отвергнута.

Смерть искусства

Чевенгурские большевики, вышедшие в степь посмотреть, не идет ли в Чевенгур пролетариат, горячо ими ожидаемый, наталкиваются на большой «бак с сахарного завода», который мужики волокли в деревню, но бросили из-за его тяжести. Чевенгурцы останавливаются,

...услышав песню, начатую усталым грустным голосом женщины.

Приснилась мне в озере рыбка,
Что рыбкой я была...
Плыла я далеко-далеко,
Была я жива и мала...

И песня никак не кончилась, хотя большевики были согласны ее слушать дальше и стояли еще долгое время в жадном ожидании голоса и песни.

Женщина поет внутри бака. Это «буржуйка», сошедшая с ума от горя. После короткого обсуждения («у нее голос трогательный, а в Чевенгуре искусства нету») решено в Чевенгур певицу не брать. Во-первых, ее «не чем питать», во-вторых, «нам нужно сочувствие, а не искусство». Бак дружно катят «в обратную даль от Чевенгура» и сбрасывают с обрыва в овраг. Таким образом, искусство убивают, поскольку денег на него нет, пользы от него никакой («будь она баба, а то так – одно дыхание пережитка»). Этот короткий эпизод – единственный в «Чевенгуре», где обсуждается необходимость искусства при коммунизме, но какой емкий! И противоречивый. Опять Платонов против Платонова: человеку хочется песни («я только от песни плакал», – говорит кузнец Сотых, считающийся, правда, тоже «пережитком»), однако народ решает, что в этом нет пользы.

Смерть нравственности

«Русский народ – самый незлобивый в мире», – писал Платонов. Эта фраза – один из ключей к «Чевенгуре». Герои романа удивительно незлобивы: они убивают без всякой ненависти, но и без

всякой жалости, из одной любви к пролетарскому человечеству. Показательно, что подлец Прошка – олицетворение для Платонова нэповской, т. е. предавшей революцию, новой бюрократии – оказывается человечнее «сокровенных» платоновских героев: он предлагает выгнать «мелкую буржуазию» из Чевенгура, снабдив ее недельным пайком питания. Но нет, долой буржуазную гуманность (ведь Прошка – «буржуй», считает Копенкин), мелкую буржуазию расстреливают, не моргнув глазом, а это ни много ни мало – *весь Чевенгур*. Так расправляются чевенгурские большевики с ненавистными НЭПом и канцелярщиной, убивающими революцию.

«Буржуй» Прошка – ворюга и стяжатель, для Платонова это самые отвратительные качества. Рядом с наивными и бесхитростными, как дети, чевенгурскими ревкомовцами, убивающими ради великой и прекрасной идеи пролетарского братства, он, по мысли автора, особенно антипатичен. И пройдет целая эпоха, прежде чем родится поэт, который скажет:

Говорят, что все наместники – ворюги,
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

Время жестоко отплатило и Платонову, и другим «детям революции» за отказ от заповедей Моисеевых. Не новые бюрократы обманули революцию, а революция обманула своих детей. За чудовищное равнодушие к человеческой жизни общество поплатилось впоследствии таким же чудовищным геноцидом и мучительными *душевыми* утратами.

Как же опровергает великий писатель Платонов революционера Платонова и опровергает ли? Да, несомненно опровергает.

В Чевенгуре умирает ребенок. Множество детских смертей происходит в первой, «дореволюционной» части книги, и это символ несправедного устройства мира – дети умирают в деревне во время засухи и следующего за ней голода. Но теперь, когда произошла революция и уже «наступил коммунизм», смерть должна исчезнуть. Однако ребенок умирает, и все отчаянные попытки воскресить его немедленно, сейчас же, ни-к чему не приводят. И опять эта смерть – символ несправедности мира; светлая мечта в отблесках крови, моря пролитой крови, поэтому она рассыпается в прах.

Смерть любви

Андрей Платонов родился под созвездием Девы. Заглянем в его гороскоп. «Основной инстинкт рожденных под этим знаком, – чистота. Им свойственны честность и порядочность. Чувственность им категорически чужда». Может быть, эти черты обусловили своеобразие, с которым Платонов пишет о любви. Трудно найти писателя более целомудренного. Саша Дванов равнодушен к женщинам. Копенкин поклоняется Розе Люксембург, как рыцарь – Прекрасной Даме. Почти все чевенгурцы выбирают себе женщин не в жены, а в матери. Но целомудрие Платонова – его индивидуальная черта, объясняющая отсутствие чувственности. В романе умирает Любовь, потому что распадаются тысячелетние человеческие связи, распадается жизнь.

Один из немногих намеков на возможность любви в романе – история Сони Мандровой. Ее мы встречаем дважды – в первый раз в связи с Сашей Двановым, во второй – с Симоном Сербиновым. Портрета по платоновскому обыкновению нет. Мы лишь узнаем, что у Сони худое и жалкое тело, что сразу исключает возможность чувственной любви, но отнюдь не исключает любви семейной и христианской. Однако семьи, о которой мечтает отчим Саши, Захар Павлович, не получается. Когда в последней части романа Соня показывает фотографию Дванова Симону, тот замечает, что у Саши «мертвые глаза». Саша с любовью и тоской вспоминает о Соне только один раз: когда в него стреляют бандиты, в смертельном ужасе он извергает семя, оплодотворяя смерть, свою единственную невесту. Другой символ смерти любви, но уже с комическим оттенком – «революционная» любовь Копенкина к Розе. Тут можно было бы говорить о душевной некрофилии (только душевной, ибо чувственность и здесь отсутствует напрочь), если не вспомнить о идее «научного воскрешения». Стремление Копенкина приехать на могилу Розы и выкопать ее тело («чтобы ей не было холодно и одиноко лежать в земле») есть стремление не только к смерти, но и к жизни, к надежде *оживить*.

Здесь, как и во всех других точках платоновских противоречий, писатель страстно мечтает о жизни, но, увы, – смерть тотально торжествует в Чевенгуре.

И все же имеет смысл закончить разговор об Андрее Платонове на оптимистической ноте. Ибо его философия – философия жизни,

а не смерти. Его мечта о гармоническом слиянии человека и природы; его любовное отношение ко всему существующему: к природе, к человеку, к технике; его вера в бессмертие человека и всемогущество науки – все его мечты и надежды и сейчас понятны и близки нам.

ВОЗМОЖНЫЕ ТЕМЫ ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ ПО ТВОРЧЕСТВУ А. ПЛАТОНОВА

Темы классных письменных работ по роману «Чевенгур»

1. Детство Саши Дванова.
2. Саша Дванов и Прошка.
3. Чевенгурские большевики.
4. Ревзаповедник Пашинцева.
5. Рыцарское служение Степана Копенкина образу Розы Люксембург.

Темы домашних сочинений

1. Метафоры и символы в прозе А. Платонова.
2. Фантазия и реальность (по прозе А. Платонова).
3. Мотив дороги в произведениях русских писателей.
4. Чего ищут платоновские странники?

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ ПО ТЕМЕ «ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАТОНОВА» (6 часов)

1. Биография и творческий путь (лекция) – 1 час.
2. Язык Андрея Платонова на примере повести «Котлован» – 1 час.
3. Язык Андрея Платонова (объяснение материала) – 1 час.
4. Философия Н. Федорова и роман «Чевенгур» (лекция) – 2 часа.
5. Классная письменная работа по роману «Чевенгур» – 1 час.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Бочаров С. Вещество существования // О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985.

Васильев В. Андрей Платонов. М.: Современник, 1990.

Семенова С. «Идея жизни» Андрея Платонова [Вступ. ст.] // Платонов А. Чевенгур. М.: Худ. лит., 1988.

Чалмаев В. Андрей Платонов. М.: Сов. писатель, 1989.

Шиндель Е. Свидетель // Знамя. 1989. № 9.

В. В. Чудновский

ПРОБЛЕМА ГУМАНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ И. Э. БАБЕЛЯ

Поиск идеала и стиль

Творчество И. Бабеля занимает особое место в литературном процессе начала 20-х годов XX века. «Конармия» фабулой и ритмизованным повествованием напоминает «поэмы в прозе», например, «Железный поток» А. Серафимовича или «Падение Даира» А. Малышкина, т. к. фабулу «Конармии», как и в этих произведениях, образует рассказ о героическом переходе частей Красной армии на одном из фронтов Гражданской войны. Криминальная тема «Одесских рассказов» перекликается с такими произведениями, как «Вор» Л. Леонова, «Конец хазы» В. Каверина и даже с хулиганской маской лирического героя в послереволюционных стихотворениях С. Есенина. Интерес И. Бабеля к еврейской теме, как и к теме национальных меньшинств вообще («Баграт-Оглы и глаза его быка»), проявился на фоне общего внимания советской литературы к «местному» («областному» – по терминологии тех лет) материалу. Достаточно вспомнить своеобразный быт казаков в творчестве М. Шолохова или «иногородних» А. Серафимовича. И все-таки И. Бабеля трудно сравнивать с упомянутыми авторами. Летопись Гражданской войны, «местный колорит», натурализм И. Бабеля очень сильно отличаются от аналогичных тем и приемов его современников. Для произведения о Гражданской войне И. Бабель берет сюжет из проигранной кампании, «местный колорит» пронизан религиозной (в атеистическое время!) символикой, а натурализм соседствует

с лирическим пейзажем и библейским слогом. «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах, и о триппере», – писал об этом свойстве художественного мышления И. Бабеля В. Шкловский.

Перечисление особенности художественного мира И. Бабеля обусловлены одной общей для всей литературы начала 20-х годов тенденцией – поиском новой системы ценностей и адекватной для нее художественной формы. У И. Бабеля этот поиск происходил особенно мучительно, поскольку слишком разные философские и эстетические традиции стремился он совместить. Ницшеанство и религия, революционная романтика и авторитет гуманистических идеалов, наконец, разные национальные культуры, на стыке которых воспитывался И. Бабель – все это воплотилось в его творчестве.

Не претендуя на всесторонний анализ творческой эволюции И. Бабеля, постараемся рассмотреть проблему гуманизма в его творчестве и проследить некоторые закономерности формирования поэтики его произведений 10-х – начала 20-х годов.

Раннее творчество И. Бабеля показывает нам парадоксы художественного мышления, опровергающие стереотипы массового сознания.

И. Э. Бабель родился в достаточно состоятельной еврейской семье (о материальном положении мы можем судить по первому и единственному настоящему автобиографическому рассказу «Детство. У бабушки»), учился в гимназии, закончил петербургский Коммерческий институт. Казалось бы, ему была уготовлена судьба многих тысяч молодых людей, умом и трудолюбием вырывавшихся из мертвящих объятий «черты оседлости». Именно эта тема предрешенности судьбы в завуалированном виде прозвучит в «Конармии» и как основная – в рассказе «Пробуждение»: «отцы наши, не видя себе ходу, придумали лотерею. Они устроили ее на костях маленьких людей».

И. Бабелю, в отличие от героя рассказа «Пробуждение», не прочили музыкальной карьеры, его образование вообще осуществлялось вдалеке от искусства. Но искусство позвало его и чуть не привело на скамью подсудимых «за порнографию и попытку ниспровержения существующего строя». И здесь встает первый проблемный вопрос: как могли два рассказа на «проверенные» в русской литературе темы вызвать такую реакцию цензоров. В чем их разрушительная

сила? Наконец, что в действительности хотел ниспровергнуть писатель и как он это сделал?

Один из первых рассказов И. Бабеля «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» посвящен отношениям между людьми «дна». И на первый взгляд И. Бабель не сделал сенсационных художественных открытий. Герой, в публичном доме беседующий с блудницей о жизни, причем в самом широком смысле этого слова, не новость для русской литературы. Можно вспомнить и «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, и рассказ А. П. Чехова «Слова, слова и слова», «Яму» А. И. Куприна, «Тьму» Л. Андреева, а по финалу рассказ И. Бабеля перекликается с рассказом М. Горького «Женщина с голубыми глазами», где именно в сцене прощания героев, полицейского и женщины, живущей «по желтому билету», видно, что с этими людьми произошло нечто очень важное, сделавшее их духовно выше. Тем не менее сюжет этот у И. Бабеля получает удивительно самобытное воплощение.

Во-первых, обозначается важнейший принцип стиля И. Бабеля – предельный лаконизм фраз; детали, заменяющие внутренние монологи героев и авторские описания. Во-вторых, бросается в глаза та особенность художественного мира И. Бабеля, о которой на все лады твердили критики 20-х годов: эпическое спокойствие повествования при дерзостно необычном происшествии, составляющем фабулу новеллы. Если у М. Горького в упомянутом выше рассказе подробно анализируются мысли и чувства героя, то у И. Бабеля мы не видим ничего, кроме авторской ремарки, объясняющей ситуацию, и коротких реплик персонажей. Два человека просто встречаются и прощаются, как встречается с испытаниями «некий человек» из библейских притч.

Исключителен и герой рассказа, если сравнивать его с персонажем рассказа М. Горького «Женщина с голубыми глазами». У М. Горького – полицейский со звучной фамилией Подшибло, а у И. Бабеля – мелкий торговец Гершкович, потенциальная жертва горьковского героя.

Таким образом, И. Бабель действительно «ниспроверяет», но не устои общества, а стереотипы читательского мышления. Прочитав фразу «Котик, зайдешь?», читатель ждет или боится порнографии, а получает интеллигентный разговор двух добрых людей и «сверток с пирожками» в конце рассказа. Помимо этого, задолго

до булгаковского Га-Ноцри герой И. Бабеля утверждает, что «...люди добрые. Их научили думать, что они злые, они и поверили».

Речь героев, национально и социально индивидуализированная, придает рассказу известный шарм.

«У нас в Одессе за десять рублей вы имеете на Молдаванке царскую комнату», – говорит Горшович. В его реплике, построенной по правилам одесского русско-еврейского говора, выражается почти весь его характер: привычка хвастать Одессой-мамой, когда плохо.

Путь бахвальства и пародии, натурализма и сентиментальности сформировал творческую индивидуальность И. Бабеля.

Он не захотел идти проторенной дорогой русского реализма. О своих целях в искусстве он с вызовом заявил в очерке «Одесса» (1916), задиристо подписавшись «Баб-Эль», что значит «врата Бога» (так переводится корень слова *Вавилон*, к которому восходит фамилия *Бабель*): «Если о чем-нибудь стоит петь, то знайте: это о солнце. <...> Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда – из солнечных степей, обтекаемых морем».

Итак, жажда романтических образов, неприятие слов, «скучных, старых, гладких, как обтесанные деревянные» (этуд «Вдохновение»), делают И. Бабеля наследником раннего М. Горького, да он и был учеником «буревестника» революции в прямом смысле этого слова, ведь М. Горький возвращал И. Бабелю непонравившиеся рукописи. Но и И. Бабелю далеко не все нравилось в творчестве учителя: «В любви Горького к солнцу есть что-то от головы: только огромным своим талантом преодолевает он это препятствие», – писал И. Бабель в очерке «Одесса». Он любил солнце, но без «поиска истины», в то время как в самых «солнечных» рассказах М. Горького, таких как «Челкаш», социальная проблематика выходит на первый план.

В 1918 году выходит следующее значительное произведение И. Бабеля «Шабос-Нахаму», сентиментально-лубочный рассказ о еврейском фольклорном герое Гершеле Острополлере (еврейский вариант героя-плута). В этой миниатюре И. Бабель показал важнейшее свойство своего таланта: умение стилизовать народный сказ. Причем рассказ «Шабос-нахаму» уникален именно своей фольклорностью, тогда как дальнейшие стилизации в «Конармии» и «Одесских рассказах» можно назвать лишь монологом представителя

демократической среды с использованием узнаваемых сказовых фразеологизмов и фольклорных средств. Но, самое главное, И. Бабель в одном рассказе рисует портрет целой национальной культуры в ее фольклорном варианте, подчинив образ национальной культуры одной интонации своего повествования, интонации неторопливого рассказа о проделках сказочного героя.

Обращение к национальной культуре вполне закономерно для писателя-романтика, ибо фольклорная тропика предполагает резкие контрасты, яркие цвета и вместе с тем простоту. Название «Шабос-Нахаму» («Субботнее утешение») точно соответствует эстетическому воздействию рассказа, его роли: утешить, заставить забыть, хотя бы на время субботнего отдыха, реальный мир, в котором царствует насилие и подлость, а не сочувствие и добродушный розыгрыш. Далеко не случайно, что рассказ «Шабос-Нахаму» появился в 1918 году. Это рассказ-идиллия, ностальгические воспоминания автора о навсегда утерянной мирной жизни, последняя попытка изобразить солнце без «поиска истины». Но жизнь диктует художнику свои правила: вместо мопассановского солнца, о котором мечтал писатель, в его рассказах появится светило, уподобляемое отрубленной голове: «Оранжевое солнце катилось по небу, как отрубленная голова» («Переход через Збруч»).

Идейно-эстетическое своеобразие «Конармии»

В статье «Бабель» Вячеслав Полонский писал: «Я предвкушал очарование невиданного зрелища... <...> В рассказе оказалось много замечательного, но, к удивлению моему, Конармии в рассказе не было: начдив шесть лишь мелькнул, как сон (маленькая неточность: начдив шесть мелькнул не «как сон», а во сне. – В. Ч.), и исчез» (Полонский В. 1996, с. 517).

Такая реакция одного из самых проникательных исследователей творчества И. Бабеля вполне понятна, ведь литература начала 20-х годов, пролеткультовская поэзия и «поэмы в прозе», пестрела образами массы, «железного потока», пришедшего на смену державному шагу «Двенадцати» А. Блока. В «Конармии» действительно нет портрета массы, но есть ее представители, наделенные своими характерами, своим словом о революции, о жизни вообще. Кто же главный герой цикла новелл? И почему «Конармию» называют

то повестью, то циклом? Произойдет ли изменение содержания от перестановки последовательности новелл? Таковы первые парадоксы «Конармии».

В этом произведении есть герой-повествователь (он очень близок автору – ему отдает И. Бабель свои очки и свой псевдоним), который живет и действует в каждой новелле. Следовательно, новеллы «Конармии» объединены образом героя-повествователя, и, как всякий характер, он может развиваться. Помимо этого, последовательность новелл обусловлена фабулой – движением Первой конной по бывшей территории «черты оседлости».

Но сначала обратимся к образу героя-повествователя. Это Кирилл Васильевич Лютов, «кандидат прав¹ Петербургского университета», добровольно участвующий в войне «за свободу трудящихся». О «добровольности» этого шага свидетельствуют гневные поэтические строки обращенные к «Речи Посполитой», в новелле «Костел в Новограде». Однако «кандидат права» постоянно сталкивается с попранием всяких прав, с чудовищной жестокостью, которая проявляется по обе стороны линии фронта.

Он видит разгромленный поляками еврейский дом в первой новелле «Переход через Збруч», и нам становится понятен его гнев, когда он, подобно библейскому пророку, вещает гибель «надменной Польши». Но уже в следующей новелле мы читаем письмо юного бойца Первой конной, в котором рассказывается об убийстве сына отцом и об отцеубийстве – бездонной, зловещей бездной пролегла революция между «отцами» и «детьми». Практически в каждой новелле, кроме новелл «Пан Аполек», «Гедали», «Рабби», «Путь в Броды», «Сашка Христос», «Вечер» (всего в цикле 35 новелл), происходит какое-нибудь кровавое преступление если не против человека, то против коня («Аргамак»), а в эпитетах, сравнениях, метафорах кровь упоминается постоянно.

Но не только между гуманизмом интеллигента и ужасающей жестокостью войны ставит своего героя И. Бабель. Лютов – романтик, жаждущий свободной и насыщенной жизни: «мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони» («История одной лошади»). А вот признание из другой новеллы: «Жир многих поколений чувствую я в этих рессорах

¹ Деталь символическая, т. к. сам Бабель окончил Коммерческий институт.

(о тачанке. – В. Ч.), бьющихся теперь по развороченному волынскому шляху. Я испытываю восторг первого обладания» («Учение о тачанке»); «...и я ждал потревоженной душой выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви» («Солнце Италии»). Его восхищение сильными и красивыми казаками, стремление стать среди них «своим» невольно вызывает в памяти ницшеанского «сверхчеловека». Но физических и душевных сил для этого перерождения у Лютова нет, очки – это не только деталь, говорящая о тождественности автора и героя, это символ интеллигентской слабости. Поэтому появляются и другие признания: «...Я устал жить в нашей Кон-армии («Вечер»), «Афоня, – сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку, – а я вот не смог» (это сказано по поводу убийства раненного Долгушова). И, наконец, вспоминается ставшая хрестоматийной фраза: «Я изнемог и, согбенный под могильной короной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений – умение убить человека».

В то же время не только слабость не позволяет Лютову получить это умение. Упомянутое слово «гуманизм» в приложении к этому персонажу звучит без всякой натяжки. Лютов – двойник И. Бабеля, «и он смотрит гораздо дальше всех остальных героев»: «скорбит о пчелах» («Путь в Броды»), называет «неведомым братом» убитого польского солдата («Иваны») и умирающего Илью Брацлавского («Сын Рабби»).

Однако не только в Петербурге формировался характер Лютова. В главе «Гедали» мы узнаем, что Лютов – скорее всего псевдоним, и нам понятно, почему он сразу распознал среди развороченных шкафов «черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году – на пасху». Лютов – выходец из «черты оседлости», в то время – глубоко религиозной среды. Возможно, этим объясняется его странное (до знакомства с живописью Аполека) отношение к католическому храму: «прочь, – сказал я себе, – прочь от этих подмигивающих мадонн, обманутых солдатами». Вероятно, помимо ненависти к полякам как к классовым врагам, тут примешивается страх перед идолопоклонством. Этот страх исчезает, когда Лютов видит живых людей, простых крестьян, «возведенных в святые» кистью пана Аполека, и сменяется ненавистью к своим товарищам, оскверняющим костел («У святого Валента»). Итак, сословное, национальное, эстетическое – по этим сферам человеческого бытия

проводит И. Бабель огненную линию противостояния в душе своего героя, тем самым показывая разрушительную мощь революции.

И хотя остальные герои «Конармии» уступают Лютову в духовном развитии (о Гедали, Брацлавском, Сидорове речь впереди), их это противостояние тоже затрагивает. Для казака, убивающего женщину в рассказе «Соль», убийство – не простой поступок, иначе не было бы главного монолога, напоминающего приговор ревтрибунала, для автора доноса из новеллы «Измена» признание собственной физической слабости так же мучительно, как и для Лютова, только он обвиняет (по старой привычке) в этой слабости врачей-изменников, дрожит от рыданий казак Хлебников, у которого отобрали самое ценное для казака – лошадь («История одной лошади»). Что говорить о людях, читавших когда-то книги? Вспомним философскую дилемму Гедали: «Революция – это хорошее дело хороших людей. Но хорошие люди не убивают».

Вообще, в системе характеров «Конармии» у Лютова есть двойники – Сидоров и Брацлавский. Два этих персонажа – два возможных пути Лютова. Сидорова автор называет «тоскующим убийцей». Он образован, так же как и Лютов, солдаты для него не «братки» и не товарищи, а «солдатня», и есть у него романтическая мечта – революция в Италии (эта страна стала символом романтизма в русской литературе). Но итальянская революция в воображении Сидорова не имеет ничего общего с романтической мечтой, скажем, М. Горького («Сказки об Италии» – своего рода романтическая социальная утопия). Революцию он собирается начать с убийства короля, и автор показывает нам этого короля: «...на клочке бумаги, вырванном из календаря, был изображен приветливый тщедушный король Виктор-Эммануил со своей черноволосой женой...». Мировая революция выглядит романтической мечтой до тех пор, пока не заглянешь в лицо ее жертвам.

Другой вариант обретения своего места в революции – Илья Брацлавский, «проклятый сын, непокорный сын», «с могущественным лбом Спинозы». Автор восхищается этим персонажем, потому что Брацлавский сражается только за идею и, похоже, умеет сражаться, во всяком случае он, сын хасидского цадика (мудреца, праведника), так же храбр, как и Афонька Бида: «Пешка, не зевай! – прокричал Афонька и надменно выпрямил тщедушное тело... <...> Окопы были пусты. И только сутулый еврей (!) стоял на прежнем месте и сквозь очки (!)

всматривался в казаков внимательно и высокомерно». В то же время отречение от веры отца, уход из дома не проходят для него безнаказанно: в предпоследней новелле он умирает, понимая, что «мать в революции – эпизод» (возможно, за это и умирает).

Таким образом, ситуация выбора для героя повествования всегда оборачивается тупиком, он нигде не может почувствовать «себя среди своих». В новелле «Мой первый гусь» он проходит некий ритуал «посвящения в казаки». «Парень нам подходящий», – говорят казаки после того, как Лютов пинает в грудь пожилую женщину (кстати, судя по ее речи, – еврейку). Он ест с ними из одного котелка, но душой он не с ними: «...Сердце мое, обгаренное убийством, скрипело и текло», и казаки не могут простить ему его «очков», его великодушия, страха перед убийством. Потому и заканчивается эта история «хождения в народ» фразой эскадронного Баулина: «Это скука получается... Пошел от нас к трепанной матери».

Несколько по-иному складываются его отношения с братьями по крови. Лютов разговаривает с ними на одном языке, и ритуал «посвящения» у Мотеле Брацлавского не требует от него никаких жертв («Рабби»), но это его прошлое, и он бежит от него точно так же, как из католического костела.

Внутренний духовный раскол, крушение старых ценностей и зыбкость новых составляют проблематику «Конармии». Это обуславливает экспрессивность ее образов, «надрывной вопль красок» (см. об этом: Маркиш, 1997, с. 229), передающих апокалиптическое напряжение эпохи. Вот два примера этой экспрессии: «Обгорелый город – переломленные колонны и врытые в землю крючки злых старушечьих мизинцев – казался мне поднятым на воздух, удобным и небывалым как сновидение» («Солнце Италии») Тут все лишено логического смысла. Что кажется герою старушечьими мизинцами? Разве сновидение – всегда «небывалое»? Но автору важно передать полубредовое восприятие героя, страшную и заманчивую картину мира. Страх – от близости смерти, заманчивость от магической силы красоты. Поэтому экспрессивные образы соседствуют с романтически-сентиментальными: «Немые замки весят на лотках, и гранит мостовой чист, как лысина мертвеца. Она мигает и гаснет как робкая звезда» («Гедали»).

Теперь вернемся к системе характеров. Только ли главный герой испытывает трагический (неразрешимый) конфликт? Уже

упоминалось, что похожие противоречия затрагивают всех героев «Конармии», но на принципиально ином духовном уровне. Казаки, главные герои цикла согласно названию, то восхищают, то ужасают Лютова. Если он смотрит на мир, «как на луг, по которому ходят женщины и кони», то вполне понятно, чем ему нравятся его товарищи. Не случайно живописность их образов заставила М. Горького вспомнить гоголевского «Тараса Бульбу». Красота и сила этих людей особенно явно видна в таких новеллах, как «Начальник конзапаса», «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионовича», «Конкин». В последних двух новеллах повествование ведется от лица самих казаков, и мы видим через слово героя о самом себе неоднозначность его характера. Казаки способны на героическую смерть, как, например, в рассказах «Смерть Долгушова» или «Эскадронный Трунов». Павличенко и Конкин тоже не жалеют себя. В новелле «Конкин» герой-рассказчик со своим другом не боятся вступить в бой с восемью противниками, а затем следует эпически богатырский поединок с генералом, поединок чести: генерал не может позволить себе сдаться в плен, а Конкину очень лестно взять его «живым». Но что-то мешает нам восхититься этим героем, и дело в том, что в рассказе есть одна деталь, ставящая под сомнение подвиг Конкина: генерал – старик, и убить его довольно просто. Может быть, поэтому духовная победа на его стороне, т. к. не удастся Конкину его взять в плен, а лошадь – «живую Ленину свезти».

В новелле «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионовича» образ героя-рассказчика овеян романтическим ореолом. Романтика эта не столько в поступках, сколько в народно-песенном слове героя: «Земляки, товарищи, родные мои братья! Так осознайте же во имя человечества жизнеописание красного генерала Матвея Павличенки. Он был пастух, тот генерал, пастух в усадьбе Лидико...». Это красивое сказовое повествование, ритмизированное анафорой «и» (почти каждый абзац начинается с библейского «и»: «И вот я являюсь ...и я отвечаю ей ...и Настя, вижу, заходится от этих слов»), тоже заканчивается поединком чести между молодым красноармейцем и старым барином, пытающимся подкупить своего бывшего батрака. Но финал рассказа заставляет ужаснуться той простой и наивной жестокости, в которой признается Павличенко: «...Я, бывает, себя не жалею, я бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть».

В указанных контрастах кроется глубокий смысл бабелевского психологического анализа. Казаки Первой конной – «это прежде всего казаки, а не красноармейцы, со своими древними воинскими традициями, рыцарской храбростью и средневековой жестокостью. Оттого и портреты их контрастируют друг с другом. Так, например, автор показывает и «статное тело атлета» начальника конзапаса, и фотографию казаков Курдиковых («Письмо»): «высились два парня – чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые». В чем причина этой жестокости, этой явной деградации казачьего сословия? Ответ на этот вопрос дает речь этих персонажей. Еще Ф. М. Левин, автор одной из первых работ об И. Бабеле после его реабилитации, заметил, что речь казаков И. Бабеля «претерпела заметное воздействие политработы» (Левин, 1972, с. 76). А это значит, что и сознание героев подвергалось соответствующей «обработке»: казаки знают, что воюют за правду, а вот какова эта «правда», что означает III Интернационал, слова о котором вышиты на их знамени, они имеют весьма смутное представление. И язык политработы не конкретизирует это представление: «А вы, гнустная гражданка, есть более контрреволюционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозитя нам на своем тысячном коне» («Соль»). Перед нами важнейший аргумент в пользу расправы над «мешочницей». Только по одному этому фрагменту можно судить о системе ценностей, скрывающейся за «новоязом». Он рисует простой и строгий мир, где право на жизнь имеет лишь тот, кто полезен «общему делу». Наконец, само сочетание «политсловарь» с фольклорными речевыми оборотами (станция Фастов в рассказе «Соль» находится «за тридцать земель, в некотором государстве») показывает взбаламученное сознание носителя этой речи, столкновение памяти с героическим прошлым и апокалиптическим настоящим.

Этот «новояз» выглядит особенно опасным на фоне национальной многоголосицы, звучащей в репликах персонажей. По-своему пародирует его Гедали, говоря, что революция прячется от него и «высылает вперед только стрельбу». Олицетворенный образ революции – это не только след еврейской сказовой тропики, снижающей абстрактные понятия, это и плакатный образ революционной пропаганды. Вместе с тем в недалеком будущем «новояз» может унифицировать речь представителей разных этносов. Как изображается эта речь И. Бабелем?

Он создает образ чужой национальной речи, используя два-три слова из этих языков. Почему же «многоголосица» не создает впечатления распада? Разные речевые стихии «Конармии» объединены особой интонацией, в которой угадывается интонация Библии. Сопоставим два фрагмента текста, первый – из «Конармии», второй – из Библии: «Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песнь об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивила, и тебе князь Сапега, вставшие на час!» («Костел в Новограде»). А вот строки из Книги пророка Иеремии: «...горе Нево! он опустошен; Кариафаим посрамлен и взят; Мизгав посрамлен и сокрушен. Нет более славы Моава; в Есевоне замышляют против него зло: «пойдем, истребим его из числа народов. И ты, Мадмена, погибнешь» (Иер. 48, 1–2). Как видим, И. Бабель стилизует библейский слог, воспроизводя характерные, узнаваемые синтаксические конструкции. Звучание образа библейской речи усиливает впечатление апокалипсиса или неожиданного возвращения в древность, что сулит гибель целым народам.

Библейский слог – это слог книги, одинаково священной для всех трех народов, изображаемых в «Конармии», а общий язык – основа взаимопонимания. Так, появляются абсолютно идентичные синтаксические конструкции в репликах разных персонажей. Сравним: «О, тен человек! – кричит в отчаянии пан Рабацкий. – Тен человек не умрет на своей постели. Тего человека забьют людове» («Пан Аполек»); «Балмашев простит твоему лиху... Балмашеву оно немного стоит, Балмашев за что купил, за то и продает». Синтаксическая структура приведенных примеров восходит к библейским параллелизмам». Эстетическая функция этой речевой унификации легко угадывается: люди, говорящие на одном языке, – непримиримые враги. Такой вывод дополняет картину апокалипсиса, но он же дает надежду на будущее.

Образы национальных культур как воплощение гуманистической концепции мира человека

Анализируя художественное пространство «Конармии», невольно замечаешь «областную» экзотику, особую географию бабелевских топосов. Отсюда проблемный вопрос: как связаны эти топосы с движением Первой конной, с духовными исканиями героя-повествователя?

Священный текст Библии звучит не только в голосе повествователя и в репликах героев, но и целыми фрагментами: сравним апокриф, рассказываемый Аполеком, и апокриф Афоньки Биды. Не случайно в апокрифе об Иисусе и Деборе преобладают эротические мотивы, а у Афоньки – классовые. Тот же мотив вторжения «нищих орд» в некий сакральный Космос прослеживается в художественном пространстве цикла. Броды, Берестечко, Збруч, Новоград, Житомир – это города Западной Украины, до революции – места пересечения крупных религиозных течений Европы. Прежде всего эти города были центрами хасидизма, религиозно-мистического учения, распространенного среди беднейшего еврейского населения, и сама эта земля была областью «черты оседлости» (см.: Лейдерман, 1991, с. 11–14), огромным еврейским гетто. Но этот мир не был замкнутым, т. к. рядом с евреями жили поляки, украинцы, русские, их религии взаимодействовали, несмотря на изначальную взаимную враждебность. Все это находит отражение в книге И. Бабея. По новеллам «Конармии» буквально «рассыпаны» сакральные символы. Так, например, в первой новелле фигурируют «черепки сокровенной посуды», а в следующей новелле герой попадает в католический храм, его первая встреча с казаками («Мой первый гусь») и встреча с хасидским цади́ком (мудрецом, аналогом русского «старца»), напоминающие некий священный ритуал. Но эта «россыпь» сакральных символов далеко не хаотична, религиозные святыни выстраиваются в определенную систему образов.

Трижды попадает Лютов в костел – его отношение к польской католической культуре претерпевает изменение, образует сюжет: от недоверия («Костел в Новограде») к восхищению («Пан Аполек»), к осознанию святости чужой религиозной культуры («У святого Валента»): «храм Берестечка – могущественный и белый. Он святился в нежарком солнце, как фаянсовая башня. Молнии полудня блистали в его глянцевых боках». Сюжет «узнавания» своего, близкого сердцу в чужой религиозной культуре – важнейший жизнеутверждающий сюжет «Конармии», он намекает на путь преодоления национальной отчужденности. А так ли чужд Лютову костел? Вот изображение Иисуса Христа, сделанное Аполеком: «...Спаситель пана Людомирского был еврей с курчавой бородкой и низким смещенным лбом». В свою очередь, последователи Мотеле Брацлавского сравниваются с апостолами: «В углу стояли над молитвенниками

плечистые евреи, похожие на рыбаков и апостолов» («Рабби»). Ассоциация с рыбаками не случайна, т. к. рыбаком был апостол Павел (Андрей). Каждый сакральный символ в образе одной национальной культуры имеет параллель с образом другой национальной культуры – таков принцип системы сакральных символов в художественном мире «Конармии». Если вспомнить, что Лютов имеет двойников, что в стилиевой организации «Конармии» два полюса (орнаментальная красочность, экспрессивность и эпическое спокойствие повествования, почти документальная констатация факта), то, используя принцип параллели, мы легко можем восстановить целостные образы национальных культур. В главах «Рабби», «Гедали», «Сын Рабби» концентрируется образ еврейской культуры: библейские аллюзии в рассуждениях Гедали («Гедали»), благословение, которое читает Мотеле Брацлавский («Рабби»), и, наконец, образ Торы в главе «Сын Рабби» как кульминационный момент описания этой культуры позволяют говорить об образе-символе Священной Книги, вокруг которого конструируется образ еврейской культуры.

В художественном мире «Конармии» нет православных священников и храмов, потому что они не встречались на пути Первой конной. Но православная традиция дает о себе знать в демократической трактовке библейских сюжетов, например, в апокрифической притче об Иисусе и пчеле, рассказанной Афонькой Бидой, или в реальном сюжете, напоминающем апокриф, – превращении молодого казака Сашки в святого отшельника («Сашка Христос»). Таким образом, в сакральной символике обнаруживается та же закономерность, что и в субъектной организации книги: автор, проводя параллели между национальными культурами, подчеркивает их единое происхождение, их одинаковость, родственность. Они образуют единый народ. И это объединяющее начало – не только в сакральном.

Для И. Бабеля вообще не существует иудаизма и христианства. Он изображает религию в ее народном карнавальном варианте. Живопись польских деревенских костелов действительно похожа на лубок, хасидизм противопоставлял книжному знанию страсть молитвы и песни, а конармейцы уже давно потеряли уважение к официальной церкви. И. Бабель с наслаждением рисует кистью своего героя Аполека «тучных младенцев», «напомаженных Иисусов, многорожавших деревенских Марий». Иудаизм запрещает живопись, но талант Аполека оживает в мудрых афоризмах Гедали, в шутках

Мордхэ: «Мой дорогой и такой молодой человек... если бы на свете не было никого, кроме злых богачей и нищих бродяг, как жили бы тогда святые люди?»

В каждой национальной культуре, в каждом религиозном символе И. Бабель видит животворящую силу природы. Именно закон плодородия, первозданная радость жизни – бесспорный его идеал: «Чего ищет еврей? – Веселья» («Рабби»). Наиболее ярким метафорическим образом многонационального космоса в художественном мире «Конармии» является образ «пчелиных улей, священных республик пчел» («Путь в Броды»). Их осквернение – это символ, т. е. трагедия революции, глобальной катастрофы, разрушающей многовековую культуру.

Вяч. Полонский был не прав, когда отметил, что в «Конармии» главный герой Бабель, а не Конармия. О Конармии писал И. Бабель, но не о ее славных победах и подвигах, а о ее бесславном нравственном поражении. На фоне всеобщего разрушения, попрания святынь отступление армии Буденного выглядит как возмездие.

В то же время И. Бабель далек от поиска «виноватых». «Жид всякому виноват», – говорит безымянный герой «Конармии», и вряд ли И. Бабель стремился вставить в эту формулу слово «казак», «большевик». Гражданская война в «Конармии» – это неукротимая стихия, захватывающая всех. Есть что-то *ритуальное* в убийстве пленных офицеров (и не только офицеров), особенно в убийстве стариков в главе «Эскадронный Трунов» и в главе «Берестечко», в садистском избиении старого барина в главе «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионовича». Не случайно казаки дерутся друг с другом с каким-то средневековым фанатизмом. Не случайно они грабят евреев уже в новелле «Пан Аполек», а потом Прищепа устраивает погром в родной станице, а Афонька Бида грабит деревни, «доставая коня». Один из самых интересных, никем не замечаемых эпизодов «Конармии» встречается в новелле «Эскадронный Трунов»: «Евреи в рваных лапсердаках бранились на этой площади и таскали друг друга. Одни из них – ортодоксы – превозносили учение Адосии, раввина из Белза; за это на ортодоксов наступали хасиды умеренного толка». Эти имена ничего не говорят непосвященному читателю, а между тем ни одно имя И. Бабелем не вводится в текст без семантической нагрузки. Скандал происходит из-за религиозных авторитетов XVIII века, и противоречия между хасидами и ортодоксами были разрешены еще в середине XIX века.

Не только общее происхождение разных религий и культурных традиций показывает И. Бабель в «Конармии». Тяжба католического «начальства» с паном Аполеком, драка хасидов на городской площади, эпизоды, свидетельствующие о разрушении христианских ценностей (вспомним, например, как «странно» выторговывает свое право стать отшельником Сашка Христос), говорят о глубоком кризисе традиционных национальных культур как форме кризиса гуманизма вообще. И. Бабель не дает однозначного ответа на вопрос о причинах этого кризиса, для него важно подчеркнуть родственность национальных культур как в «хорошем» (мотив веселья), так и в плохом (мотив покаяния святынь). Разрушение национального космоса «черты оседлости», что особенно важно отметить, происходит не извне, а изнутри, поскольку сам этот космос построен на угнетении: «...поляк закрыл мне глаза... Он берет еврея и вырывает ему бороду». В этих словах Гедали звучит приговор старому времени, так же как в главе «Кладбище в Козино», где на могильной плите герой-повествователь читает целую летопись страданий своего народа.

Один вывод писателя кажется вполне однозначным: «интернационала добрых людей», о котором мечтает Гедали, нет, и трагедия революции в том, что она не приносит справедливости, наоборот, воскрешает средневековую жестокость и фанатизм. Но здесь возникает другой вопрос: а что такое справедливость? «Убийство» гуся, точнее, унижение старой женщины в новелле «Мой первый гусь» выглядит подлым, а Лютов вызывает отвращение, смешанное с жалостью. Но точно такие же чувства он вызывает в новелле «Смерть Долгушова», когда не может убить человека. Конфликт «Конармии» выходит далеко за рамки дилеммы принять или не принять революцию. Перед этой дилеммой стоит Гедали, представитель старой национальной культуры и угнетенного этноса. Гедали проще, т. к. он, как и все персонажи «Конармии», относящиеся к «миру культуры», физически не может участвовать в построении «нового мира». Для Лютова, а значит, для самого И. Бабеля, конфликт, рожденный революцией, – это выбор между гуманизмом и реальностью, отрицающей этот гуманизм.

Несмотря на остроту конфликта, возможность компромисса все-таки допускается. Намек на это содержится в последних строках новеллы «Аргамак», завершающей весь цикл. Казаки прогоняют

Лютова, однако он научился казачьей, «тихомоловской посадке», следовательно, в какой-то мере он стал среди казаков «своим», причем не за счет тупой жестокости, как в новелле «Мой первый гусь», а благодаря воинскому умению. С другой стороны, и сами казаки терпят поражение в войне.

Как уже говорилось, казаки вызывают у автора попеременно то восхищение, то ужас, и очень сложно найти причинно-следственные связи между противоположными оценками. Все же некую закономерность можно проследить.

И. Бабель намеренно отказывается от строгих нравственных императивов, главные критерии его оценки, и в этом ключ к пониманию авторской концепции человека и мира в «Конармии», – эстетические. Когда люди совершают преступление против животворящих сил природы (это и убийство, и ложь «мешочницы» из новеллы «Соль»), они уродливы; когда в человеческих деяниях торжествует природная стихия, они прекрасны – будь то храмовая роспись пана Аполека или рыцарская доблесть эскадронного Трупова, вступившего в поединок с аэропланами.

Таким образом, творческие задачи, поставленные И. Бабелем на заре его писательской карьеры и продекларированные в очерке «Одесса», были воплощены: «литературный Мессия», под которым И. Бабель, конечно же, подразумевал себя, открыл новый путь художественного осмысления действительности – путь восстановления романтической поэтики при пересмотре традиционных гуманистических ценностей. Сопоставление дореволюционного и послереволюционного творчества И. Бабея показывает, что эта эволюция творческих принципов была продиктована эпохой и вполне созвучна перемене в философско-эстетической системе А. Блока, произошедшей в связи с выходом в свет его поэмы «Двенадцать».

Бабель И. Э. Избранное. М., 1996.

Белая Г. А. Трагедия И. Бабея // Бабель И. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990.

Белая Г. А. «Конармия И. Бабея: вчера и сегодня // Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989.

Воронский А. К. И. Бабея // Воронский А. К. Искусство видеть мир. М., 1987.

Есаулов И. А. Этическое и эстетическое в рассказе И. Бабея «Пан Аполек» // Филологические науки. 1993. № 1. С. 30–39.

Кацис Л. Герои Бабея и эволюция еврейского мира // Лит. обозрение. 1995. № 1.

Лежнев А. Исаак Бабель // Лежнев А. О литературе. М., 1987.

- Левин Ф. М.* И. Бабель: очерк творчества. М., 1972.
- Лейдерман Н. Л.* «И я хочу интернационала добрых людей» // Лит. обозрение. 1991. № 10.
- Маркиш Ж.* О русскоязычии и русскоязычных // Лит. газета. 1990, 19 декабря.
- Маркиш Ж.* Русско-еврейская литература и И. Бабель // *Бабель И.* Детство, и другие рассказы. Иерусалим, 1969.
- Новицкий П.* Бабель // *Бабель И. Э.* Статьи и материалы. М., 1926.
- Одесский М., Фельдман Д.* Бабель и хасидизм // Лит. обозрение. 1995. № 1.
- Полонский В.* Бабель // *Бабель И. Э.* Избранное. М., 1996.
- Степанов Н.* Новелла Бабея // *Бабель И. Э.* Статьи и материалы. Л., 1928.
- Фридберг М.* Еврейские фольклорные мотивы в «Конармии» И. Бабея // Русская литература. XX век: Исследования американских ученых. СПб., 1893.

В. С. Рабинович

**«МЫ — СЧАСТЛИВЕЙШЕЕ
СРЕДНЕЕ АРИФМЕТИЧЕСКОЕ»
(Роман Е. Замятина «Мы»)**

Несколько особняком в русской литературе стоит литература утопическая, может быть, по причине определенного «выпадения» за пределы литературы художественной: в самом деле, обретшие мировую значимость образцы утопической и антиутопической литературы (не только русской!) вбирают в себя многие черты социального трактата, научного исследования; зачастую образная система и фабула там вторичны, выполняют лишь иллюстративную функцию. Главное же в такой литературе – воссоздание воображаемой модели мироустройства, утопической или антиутопической. Тем не менее именно утопический и антиутопический элементы в русской литературе второй половины XIX – первой половины XX века иллюстрируют многие определяющие процессы в русской общественной жизни и русской общественной мысли. Так, утопический «четвертый сон Веры Павловны» из «Что делать?» Чернышевского стал в определенной степени художественным воплощением революционно-демократического идеала. В свою очередь, антиутопическая «Легенда о Великом Инквизиторе» из «Братьев Карамазовых» Достоевского, равно как и «шигалеvский» фрагмент из «Бесов», отразили страх Достоевского перед потенциально возможным *исходом* многих реальных процессов (будь то постепенное вытеснение Бога идеалами безрелигиозного гуманизма в современной Достоевскому Европе – в крайних проявлениях – это идеал Великого

© В. С. Рабинович, 2002

Инквизитора – или же пугавшие Достоевского процессы в русском революционном движении). В этом контексте весьма интересен роман Е. Замятина «Мы», где смоделирован возможный *итог развития цивилизации*, ориентированного на преодоление всякой стихии и абсолютное подчинение как общества в целом, так и отдельного человека принципам научной целесообразности (как известно, идеал преодоления хаоса во имя высшей целесообразности входил в систему идеалов, в соответствии с которыми преобразовывалась российская жизнь после 1917 года).

Евгений Замятин (1884–1937) – весьма необычный писатель. В его художественном мире духовный и материальный аспекты бытия: плоть и дух, цифра и слово – предстают в соединении как самоценные и равноправные стороны бытия (в чем-то Замятин оказался предшественником А. Платонова). Это в известной степени определялось некоторыми факторами его биографии: сын священника из Лебедяни Тамбовской губернии, он учился в Политехническом институте, потом – работал корабельным архитектором, участвовал в строительстве крупнейших русских ледоколов. Замятин сумел постичь поэзию совершенной технической конструкции. Примечательно замятинское описание ледокола: «Как Иванушка-дурочок в русских сказках, ледокол только притворялся неуклюжим... а если вы вытащите его из воды, если посмотрите на него в доке – вы увидите, что очертания его стального тела круглее, женственнее, чем у многих других кораблей». И в то же время в его романе «Мы» отразился страх писателя перед торжеством «машинного рая», перед машиной, победившей человека.

В молодости Замятин активно участвовал в политической деятельности, был большевиком, не раз арестовывался, побывал и в ссылке – и в то же время «научное» переустройство общества в сторону всеобщего обобществления вызывало у него безотчетный страх. И в ряде его произведений, написанных уже в 1920-х годах, отразилось множество «больных» сторон революционной и послереволюционной действительности.

Так получилось, что всю жизнь Замятин оставался бунтарем – и до 1921 года, и после. В своей статье 1921 года «Я боюсь», бросая вызов новой власти, Замятин дает своего рода декларацию свободы слова: «Главное в том... что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные

чиновники, а безумцы, еретики, отшельники, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически правоверным, должен быть сегодня – полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатолий Франс, – тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло... Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский как на ребенка, невинность которого надо сберечь. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова». Но главным вызовом Замятина после революционной действительности стал его роман «Мы», написанный в 1920 году в голодном Петрограде и впервые опубликованный в 1925-м за рубежом (первая публикация на родине – в 1988 году). Естественно, что у автора *такого романа* никаких перспектив в Советском Союзе не было. В 1931 году он – при поддержке А. М. Горького – сумел добиться права на выезд за рубеж и остаток жизни прожил в Париже.

Итак, в антиутопическом романе «Мы» смоделировано будущее общество, которое, несмотря ни на что, само себе представляется образцом совершенства. Это общество – абсолютно разумное, а во имя достижения этого в «идеальном обществе» полностью уничтожено «я»: практически все население «идеального общества», или, вернее, Единого Государства, запрограммировано так, что воспринимать себя каждый может только как часть единого всеобъемлющего «мы» и всецело подчинять свою волю воле Государства. Да и в самом деле: какая может быть разумность в обществе, состоящем из бесконечного множества осознающих свою индивидуальность личностей, из бесконечного хаоса сталкивающихся между собой личных воль, которые невозможно слить в единое целое и направить в одном направлении, к Всеобщему счастью?

В Едином Государстве из замятинского романа «Мы» эта проблема практически решена. Закон этого мира таков: «Мы – счастливейшее среднее арифметическое... И нет счастливее цифр, живущих по стройным вечным законам таблицы умножения. Ни колебаний, ни заблуждений. Истина – одна, и этот истинный путь – один; и эта истина – дважды два, и этот истинный путь – четыре. И разве

не абсурдом было бы, если бы эти счастливо, идеально перемноженные двойки стали думать о какой-то свободе, т. е. ясно – об ошибке». В этом государстве – единый для всех режим дня в виде Часовой Скрижали; два часа в день – личные часы: «Но я твердо верю, – заявляет главный герой, – пусть назовут меня идеалистом и фантазером – я верю: раньше или позже – но когда-нибудь и для этих часов мы найдем место в общей формуле, когда-нибудь все 86 400 секунд войдут в Часовую Скрижаль» (как тут не вспомнить единый режим дня в антиутопической Океании из оруэлловского «1984»). Обитатели Единого Государства щеголяют в единой униформе и живут в прозрачных помещениях для удобства надзора со стороны Хранителей – и лишь в исключительных случаях пользуются «правом штор»: в случае получения разрешения на интимный контакт. Впрочем, и такие разрешения даются на строго научной основе: «Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыбоводство... и не суметь дойти до последней ступени этой лестницы: детоводства». (Как здесь не вспомнить государственное планирование каждого зачатия в утопическом мире «Города Солнца» Кампанеллы? Как тут не вспомнить «генетический отбор» в утопическом мире романа Г. Уэллса «Люди как боги» или «пробирочное» производство «человеческого материала» уже в антиутопическом мире романа О. Хаксли «О дивный новый мир», где каждый будущий человек еще в пробирке приспособливается для своего будущего, в прямом смысле этого слова «на роду написанного» образа жизни? Как не вспомнить, наконец, вошедший уже в XX веке в реальную жизнь соблазн «улучшения человеческой породы» за счет государственного вмешательства и, как крайнее проявление, нацистскую практику выявления «неполноценных» и лишения их возможности продолжения рода?). В остальное же время в замаятинском Едином Государстве – помещения прозрачные: «...Среди своих прозрачных, как бы сотканых из сверкающего воздуха стен – мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли бы что могло быть. Возможно, что именно странные, непрозрачные жилища древних породили эту их жалкую клеточную психологию. “Мой дом – моя крепость” – ведь нужно же было додуматься». (В этой связи вспоминается один из элементов утопического мироустройства по Томасу Мору: «Присутствие на глазах у всех создает

необходимость проводить все время или в привычной работе, или в благопристойном отдыхе», и в этом – залог всеобщего нравственного совершенства; вспоминается в этой связи и отсутствие возможности уединения у обитателей утопического же «Города Солнца» Т. Кампанеллы; наконец, вспоминаются в этой связи «телекраны» из уже антиутопического романа Дж. Оруэлла «1984», которые выполняют функции прозрачных стен в замятинском Едином Государстве и через которые Полиция Мыслей может в течение всего светового дня наблюдать за обитателями любой квартиры.) Кроме того, для облегчения столь тяжелого труда Хранителей существует в замятинском Едином Государстве и такое святое правило: любой «номер» (а обитают в Едином Государстве не люди, а «номера») обязан сообщить о любых своих подозрениях в отношении другого «номера» в Бюро Хранителей в течение 48 часов.

Существует в замятинском Едином Государстве и искусство, которым занимаются Государственные Поэты. Никакого «искусства для искусства» здесь не существует. Вот рассуждения из дневника главного героя:

Я думал: как могло случиться, что древним не бросилась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал – о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки тупо билось об берег, и заключенные в волнах миллионы килограммометров – уходили только на подогревание чувств у влюбленных. Мы из влюбленного шепота волн – добыли электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя – мы сделали домашнее животное; и точно так же у нас приручена и осёдлана когда-то дикая стихия поэзии. *Теперь поэзия уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия – государственная служба, поэзия – полезность* (курсив наш. – В. Р.).

Наши знаменитые «Математические Нонны»: без них – разве мы могли бы в школе так искренне и нежно полюбить четыре правила арифметики? А «Шипы» – этот классический образ: Хранители – шипы на розе, охраняющие нежный Государственный Цветок от грубых касаний... А «Ежедневные Оды Благодетелю»? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров? А жуткие, красные «Цветы Судебных приговоров»? А бессмертная трагедия «Опоздавший на работу»? А настольная книга «Стансов о половой гигиене»? •

Вся жизнь во всей ее сложности и красоте – навеки зачеканена в золото слов.

Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира – утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в Машине Благодетеля (орудие казни. – В. Р.), и великолепное эхо гимна Единому Государству, и интимный звон хрустально-сияющей ночной вазы, и волнующий треск падающих штор, и веселые голоса новейшей поваренной книги...

И еще в обязанности Государственного Поэта входит «приговор поэтизировать» – и перед стиранием очередного еретика в порошок посредством «Машины благодетеля» зачитать перед собравшейся толпой стихотворное обоснование разумности казни. (Замятин как будто предвидел, что немногим более десятилетия спустя *поэтизация приговоров станет важной и обязательной частью работы «государственных поэтов*; примечателен в этой связи один из образцов «гражданской поэзии» 1937 года:

Будь, ненависть, опорой верной,
Злей и точней найди слова,
Чтобы, склонясь над этой скверной,
Не закружилась голова...
Чтобы прошел художник школу
Суда и следствия и вник
В простую правду протокола,
В прямую речь прямых улик.
Чтоб о любой повадке волчьей
Художник мог сказать стране.
И если враг проходит молча,
Иль жметя где-нибудь к стене,
Или с достоинством приличным
Усердно голосует «за»,
Еще не пойманный с поличным,
Еще не названный в глаза,
Чтоб от стихов, как от облавы,
Он побежал, не чуя ног,
И рухнул на землю без славы,
И скрыть отчаянья не мог!)

Конечно, такая власть над душами людей далась основателям Единого Государства не сразу – пришлось поработать, провести серию «чисток». Вот одна из столбовых вех на пути к торжеству Единого Государства (заметим, роман писался в 1920 году, когда

до начала всеобщей коллективизации оставалось всего 9 лет): «Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод; я говорю о Великой Двухсотлетней Войне – о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упорно держались за свой “хлеб”. Но в 35-м году – до основания Единого Государства – была изобретена наша теперешняя нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. Зато эти ноль целых и две десятых вкусили блаженство в чертогах Единого Государства». Оставшиеся счастливые граждане видят свое счастье только в служении Единому Государству, в школах которого изучается трагическая легенда о «Трех отпущенниках»: «Это история о том, как троих нумеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы: делай что хочешь, иди куда хочешь. Несчастные слонялись возле места привычного труда и голодными глазами заглядывали внутрь; останавливались на площадях – и по целым часам проделывали те движения, какие в определенное время дня были уже потребностью их организма: пилили и стругали воздух, невидимыми молотами побрякивали, бухали в невидимые болванки. И, наконец, на десятый день не выдержали: взявшись за руки, вошли в воду и под звуки Марша погружались все глубже, пока вода не прекратила их мучений». (Примечательно, что в утопическом мире Города Солнца Т. Кампанеллы свидетельством абсолютного слияния людей с Государством является добровольное согласие на собственную казнь (зачастую – мучительную), которое непременно в конце концов дает осужденный за то или иное преступление. «Однако же виновного они убеждают и уговаривают до тех пор, пока тот сам не согласится и не пожелает себе смертного приговора, а иначе он не может быть казнен».)

В большинстве антиутопий претендующее на соответствие идеалу общество изображено в «переломный» момент, когда оно *в своих сущностных чертах* уже сложилось, но еще не смогло подавить до конца противостоящие ему силы и поэтому в определенный момент оказывается под прямой или косвенной угрозой. Далее три варианта возможного развития действия (с некоторыми вариациями): либо гибель антиутопического общества; либо полная и абсолютная победа над «непорядком» (Великий Инквизитор отправляет Христа на костер; Уинстон и Джулия из романа Дж. Оруэлла «1984» проходят через «комнату № 101», из которой *все выходят полю-*

бывшими режим – и Старшего Брата; инакомыслящие из романа О. Хаксли «О дивный новый мир» очень быстро выявляются и ссылаются «на острова», в общество себе подобных; похожий исход – и в романе «Мы»); либо продолжение параллельного существования антиутопического мира и противостоящего ему «подполья» («451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери). Собственно, развитие действия в большинстве антиутопий (жанр романа или повести требует!) как раз и определяется конфликтом между антиутопическим миром с его идеологией и устоями – и его противниками, со своей правдой. В художественном мире замятинской антиутопии «Мы» есть мир за Зеленой Стеной, который является для Единого Государства постоянным источником беспокойства. И еще (один пережиток первобытного варварства все же сохранился у счастливых «нумеров») – Фантазия; это аппендикс, который может воспалиться и привести к страшному неизлечимому заболеванию с пугающе коротким названием «Душа». Заболеванию, которое заразно и может привести к эпидемии. Поэтому в финале романа все граждане Единого Государства подвергаются операции по удалению этого аппендикса, этой раковой клетки под названием «фантазия». И операция эта навсегда войдет в историю счастливого общества под названием Великая Операция. Теперь «я» изгнано навсегда. Осталось только «мы».

Но Замятин не был бы вечным бунтарем Замятиним, если бы в художественном мире его романа незримо для всевидящих глаз Хранителей не вызрели семена бунта: увы, лишь роковая случайность мешает мятежникам до конца осуществить свои замыслы. Мятеж подавлен, его участники подвергнуты Великой Операции – и тем не менее был момент, когда Единое Государство было на грани падения, и спасла его только случайность. Получается, что победа «мы» – не неизбежна, что, хотя в основе Единого Государства – человеческое желание передоверить свою судьбу и свою совесть авторитетному Целому, совпасть с сильным и торжествующим «мы», не менее сильным может оказаться и нежелание такого совпадения во имя сохранения души, которая *всегда индивидуальна*. Ведь душа в художественном мире романа «Мы» просыпается не только у героя-рассказчика и его возлюбленной: ее зачатки, выросшие из фантазии, как выясняется, существуют уже у многих (допущенный к секретной правде врач говорит об эпидемии), и в результате в конце концов и оказываются под угрозой устои Единого Государства.

Роман «Мы» писался в 1920 году, когда великий соблазн построения общества и одновременно преобразования человека по модели совершенной машины в значительной степени – хотя и по-разному – определял систему ценностей как на промышленном Западе (можно вспомнить утопии Г. Уэллса), так и в послереволюционной советской России. Можно вспомнить в этой связи образ *будущего*, выстраивающийся у Маяковского и обретший определенную завершенность (хотя и с ироническим подтекстом) в финале «Клопа». Можно вспомнить «человека будущего», каким его увидел в 1920-е годы (испытывая по отношению к нему сложные чувства) Юрий Олеся, автор повести «Зависть»: это студент Володя Макаров, который пишет с практики своему приемному отцу: «Я – человек-машина. Не узнаешь ты меня. Я превратился в машину. Если еще не превратился, то хочу превратиться. Машины здесь – зверье! Породистые! *Замечательно равнодушные* (здесь и далее в цитате курсив наш. – В. Р.), гордые машины... Я хочу быть машиной... Зависть взяла к машине – вот оно что! Чем я хуже ее? Мы же ее выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас. Даешь ей ход – пошла! Проработает так, что ни цифирки лишней. Хочу и я быть таким. Понимаешь ли, Андрей Петрович, – *чтоб ни цифирки лишней*». Сам же роман-антиутопия Е. Замятина «Мы» вошел в мировую литературу как уникальный роман-предвидение, роман-предостережение.

Ю. В. Клочкова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОРОДСКОГО МИФА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СВЕРДЛОВСКИХ АВТОРОВ 20—30-х годов XX века

В последнее время городской миф стал предметом интереса и изучения литературоведов (работы тартуско-московской семиотической школы). Сегодняшняя литературная и культурная ситуация изменила наше отношение к самому мифу, который, по определению А. Ф. Лосева, есть «максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но наиболее яркая и самая подлинная действительность». При этом миф – сложное и многостороннее понятие, охватывающее «целый комплекс явлений, относящихся к разным... областям деятельности человека» (И. Ковалева). Н. Бердяев отмечал, что «для тех, среди кого миф возникал и бытовал, миф – “правда”, потому что он осмысление реально данной и “сейчас” длящейся действительности, принятое многими поколениями людей...».

Таким образом, миф – это особая реальность, равноправно существующая в нашем сознании с реальностью объективной и необходимая нам, чтобы осмыслить эту объективность и закрепиться в ней. Поэтому столь необходимо мифологически освоить город, место, обжитое человеком, ставшее частью его существования. Почему так интересен в данном случае миф? Именно из-за своей многосторонности, т. к. в понятие мифа входит не только повествование, но и образ. Миф дает возможность отрешиться от «назойливой привычки видеть мир в его бытовых очертаниях» (Ю. Лотман),

и городские реалии наполняются особым символическим, мифологическим значением. В. Абашев предлагает термин «словарь города», куда входят не только материальные городские реалии, но и городские предания, связанные с тем или иным местом. И здесь необходимо вновь вернуться к пониманию мифа Бердяевым, который говорит о двойственности этого понятия: «... миф обычно совмещает в себе два аспекта – рассказ о прошлом (диахронический аспект) и средство объяснения настоящего, а иногда и будущего (синхронический аспект)». Рождаясь в общественном сознании, мифы закрепляются в литературе и подчас становятся для нас действительно пояснением тех или иных фактов, событий, происходивших и происходящих в городе.

В 1998 году на кафедре теории искусств Уральской архитектурной академии было проведено исследование образного восприятия Екатеринбурга его жителями, которое показало, что в основном город воспринимается как город-завод. Почему именно так? Почему не берутся во внимание театры, учебные и культурные учреждения города, которых в общей сложности, наверное, ненамного меньше, чем заводов? А не сыграла ли здесь определенную роль знаменитая и с детства знакомая строка Твардовского «Урал – опорный край державы, ее добытчик и кузнец...», то есть устойчивый, литературно закреплённый миф?

Екатеринбург действительно создавался как город-завод, но он также создавался и как город-крепость для защиты от коренного населения – башкир, не желающих расставаться с пастбищами и охотничьими угодьями. Этот факт, однако, мало закрепляется в нашем сознании. Кроме того, для Екатеринбурга весьма значима была и духовная, сакральная, сторона действительности: раскольники, бежавшие сюда со всей России, во многом определяли его жизнь, но и официальная церковь играла немаловажную роль. Недаром город воспринимался как город церквей. П. П. Бажов в книге воспоминаний «Дальнее – близкое» отмечал: «Город удивил своей величиной и обилием церквей... Заметней всех других зданий... был монастырь. Его собор с широким куполом издали походил на большой башкирский малахай, поставленный посреди сада». Это замечание екатеринбургского писателя как раз интересно неразрывностью исторических реалий города: христианский собор напоминает головной убор коренных жителей Урала. Естественно, после известных

послереволюционных событий церквей в городе стало намного меньше, а точнее, почти не стало, и, в отличие от Москвы, как город «сорока сороков» он не воспринимается.

Чтобы понять, как в литературе создается миф Екатеринбурга, обратимся вначале к творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка, писателя, в произведениях которого впервые Екатеринбург миф обретает литературные формы. Более всего нас будет интересовать очерк «Город Екатеринбург», хотя образ города возникает и в его первом романе «Приваловские миллионы», и в некоторых других произведениях.

«Город Екатеринбург» – подробный очерк, в котором не только излагается история строительства и жизни города до 80-х годов XIX столетия, но дается яркая личностная его оценка. Этот очерк будет долго служить одним из основных источников сведений о городе и претерпит очень интересную трансформацию в 20-е годы. А потом в течение многих десятилетий будет редко упоминаем и почти забыт, пока не возродится к жизни в связи с новой волной интереса к истории города.

Лейтмотивом очерка становится фраза: «У городов, как и у людей, есть свои физиономии с очень определенным выражением». Опираясь на исторические материалы, воспоминания старожилов, Мамин-Сибиряк создает емкий, цельный образ города – завода и крепости, «раскольничьего гнезда» и центра «золотой лихорадки». Город воспринимается писателем как нечто живое, находящееся в постоянном развитии: «Крепость могли упразднить, заводы и фабрики закрыть, мушкетерский полк увести в другой город, но Екатеринбург все-таки остался бы и продолжал свое дело». В очерке дана широкая историческая панорама становления города: рассматриваются вопросы политического, экономического, культурного, религиозного развития. И наряду с этим приводятся скрупулезно подробные данные о ценах на крупу и мясо, о составе населения, о количестве каменных и деревянных домов, причем в художественной ткани очерка и те и другие вопросы несут одинаково значимую смысловую нагрузку – изображение повседневности как феномена бытия человека.

В очерке нет идеализации города. Писатель вполне объективно рассказывает о суровых законах горного города (приказ Татищева о сожжении башкира Тойгильды, принявшего в плену христианство

и отступившего от него), с горечью говорит о невоплощенных возможностях города. Особенно в связи с завершением «золотой лихорадки»: «...золотой век так же быстро оборвался, как и возник, оставив после себя тяжелое похмелье».

Какие же мифы закрепляются в этом первом подробном исследовании Екатеринбурга? Нельзя не заметить, что писатель дважды использует в описании города эпитет «сказочный» («Крепость-завод, окрещенная Екатеринбургом, выросла на берегах р. Исети со *сказочной* быстротой»; «...что жило в новом *сказочном* городке?»). Хотя при этом Мамин-Сибиряк повествует о событиях совсем не сказочных: повседневные заботы, состав городского населения. Но очевидно, что сам факт возникновения города на необжитом месте воспринимается как чудо: «...великих трудов стоило поставить в открытом и диком месте целый город». И это один из первых и важных городских мифов – миф о возникновении, о начале.

Очень заманчивой представляется перспектива сравнения образов Екатеринбурга и Санкт-Петербурга, тем более что она намечается в очерке самим писателем: Екатеринбург он называет «петровским детищем», замечая, что на облике города, как и на всех петровских городах, «отразились замыслы великого царя-преобразователя». (Интересно, что и в произведениях 30-х годов XX века связь двух городов будет отражена.) Оба города создаются по замыслу одного человека, оба города строятся у реки («Средний Урал не отличается высотой, и на самом перевале почти встречаются две большие реки – Исеть и Чусовая. Вот в этом пункте Татищев и наметил будущий город...»). Ю. Лотман, анализируя символику Петербурга, утверждает, что подобным образом расположенный город воспринимается как находящийся «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется оппозиция «естественное – искусственное». Тогда, следуя, Ю. М. Лотману, Екатеринбург – это «город, созданный вопреки природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации город: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращения естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказание гибели, идея обреченности...». Что в этом высказывании действительно актуально для Екатеринбурга? Несомненно, идея удаленности, края земли, которая и сейчас бытует в нашем сознании.

Интересно, что в уже упоминавшихся анкетах Архитектурной академии образцом столичного города назван именно Санкт-Петербург. Но эсхатологические мифы в екатеринбургской мифологии, в отличие от петербургской, полностью отсутствуют. Напротив, город воспринимается как город действительно крепкий, созданный энергичными людьми для усиления могущества страны. Есть еще несколько образов, играющих в символике обоих городов очень важную, но абсолютно противоположную роль. Одним из таких образов является камень. В Екатеринбурге – это своеобразный талисман города. Екатеринбург выстроен на камне, здесь это природный, вечный материал, первооснова его бытия.

«Петербургский камень – камень на воде, на болоте, камень без опоры, не “мирозданию современный”, а положенный человеком» (Ю. Лотман). Что в образе Екатеринбурга вечно, вневременно, в образе Петербурга, напротив, временно, преходяще, зыбко. И поэтому, несмотря на то, что возникновение обоих городов воспринимается как чудо, как волевое решение одного человека, в образе Екатеринбурга присутствуют символы (образ камня, золота), связывающие город, возникший «ниоткуда», с вечностью. М. Никулина в статье «Про старинное житье и про тайную силу» упоминает о легенде, которая утверждает, будто Татищеву явилась во сне чудская царица и указала ему верное место для постройки города, место, где укрыты чудские святыни. Так они и остались лежать под заводской плотиной, в самом центре города.

Итак, в очерке Мамина-Сибиряка закрепляется три ипостаси Екатеринбурга: *город-завод*, *город-крепость* («Екатеринбург должен был служить оплотом против башкирских бунтов, время от времени вспыхивающих в Зауралье как степной пожар») и третья, немаловажная: Екатеринбург, несмотря на свою удаленность от центра, становится *хранителем духовности, культуры*. Правда, в основном это культура религиозная, причем речь идет и об официальной церкви, и о расколе. Но Мамин-Сибиряк уделяет много места в очерке и театру, и науке. Почему же в современном сознании все же закрепляется именно мифологема «город-завод»? Несомненно, что это самая важная функция Екатеринбурга, что ради этого город, по сути дела, и был создан. Но все же акцент на образе города-завода сформировался именно тогда, когда активно рождались новые мифы не только в искусстве, но и в идеологии, и Екатеринбург, в скором времени – Свердловск,

все трубы радио о радости запели,
смывая в переулки разговор.
Шел Городок чекиста облаками
в мерцании широкого стекла,
на белой башне черными руками
ночь радугу фонариков зажгла.
Три устаревших женщины на крыше
свердловской оперы погасли под звонок,
метнулся занавес и тучей ярко-рыжей
всю улицу до ВИЗа – заволок.
Трамваи двинулись,
как электрознамена...

Олицетворяются площади, дома, светофоры, трамваи – символы современного промышленного города (лишь они, кажется, здесь и живут). Люди скрыты в «эхе демонстраций» и подавляются величием нового города, простирающегося до небес («Шел Городок чекиста *облаками*»). Нельзя обойти вниманием строку о «трех устаревших женщинах». Здесь не только отрицание прошлого, здесь – настойчиво внедряемое пренебрежительное отношение к человеку. В этом смысле показательны подписи под фотографиями вышедшего к 200-летию Екатеринбурга (в 1923-м город носит еще старое имя) сборника. «Дом б. инженера Ипатьева», «Дом б. горного начальника». Весьма зловеще сокращенное слово «бывший» относится не к дому, а человеку: «Единица! Кому она нужна?..»

Показательно появление в стихотворении Г. Троицкого городских реалий. Это Наркомпочтель (почтамт) и Городок чекистов – здания, построенные в стиле конструктивизма, который широко представлен в нашем городе. В опубликованной в журнале «Урал» (2000, № 6) статье «Конструктивисты и чекисты» профессора Архитектурной академии А. Берсеновой приводится особенность этого стиля 20–30-х годов, включая европейские образцы: «“Сверхзадачей” этих проектов было сближение производственной и личной сфер жизни человека. Жить нужно как можно ближе к работе, быт не должен отнимать у человека много времени, ведь полноценный... отдых – необходимый элемент производственного цикла... конструктивизм рассматривал человека прежде всего сквозь призму производства. То есть “функциональным” был и сам взгляд на человека». Говоря о российском воплощении конструктивизма, А. Берсенева замечает, что в нем присутствует смелая мысль «о совсем новой, коммунистической

тической, организации жизни». Естественно, нельзя заподозрить Г. Троицкого, что именно поэтому он использует в своем стихотворении эти реалии, скорее всего они появляются в стихотворении потому, что это центральные здания, одни из первых высотных, обращающих на себя внимание, предмет гордости города. Но тем не менее значим сам факт появления таких зданий в городе и в стихах о нем. С этими зданиями связан рожденный в 20-е годы и живущий до сих пор городской миф о том, что с высоты птичьего полета очертания гостиницы «Исеть», входящей в Городок чекистов, представляют серп и молот, а очертания Почтамта – трактор, хотя А. Берсенева и развенчивает этот миф.

В стихотворении «Ночь» возникает и прошлое города, само собой – революционное прошлое, так как речь идет об Октябрьских праздниках, которые навевают именно эти воспоминания:

И вспомнилось: дымящееся лето,
рассвет, штыком качнувшийся вперед,
в опасном блеске этого рассвета
казавшийся огромным пулемет...
И звезды на фуражках побуревших,
стрельба прошедшая окраину, как бур,
отряды конных
и цепочки пеших,
вошедших в утренний Екатеринбург.
...Хибарки, дворики, купеческое блюдо
серебряного, грузного пруда,
патронов медных сумрачные груди,
и стекол утренних печальная слюда...

Метонимические образы звезд на фуражках, конных отрядов и пеших цепочек раскрывают красоту и величие масс, но не единиц. В этом стихотворении как будто выполняются жесткие регламентации, которые дает в статье «Как не нужно писать об Урале» А. Баранов. Статья опубликована в 1930 году в журнале «Рост», являющемся трибуной РАППа на Урале, поэтому объяснимо и ее название, и ее цель. Критикуя несколько книг, опубликованных в различных издательствах, в том числе и центральных, и посвященных Уралу, А. Баранов замечает: «По всему Уралу идет реконструкция существующих заводов, строятся новые заводы-гиганты, открываются все новые и новые богатейшие залежи ископаемых. Лицо старого Урала изменяется на наших глазах. Не менее интересно и богато

...Клеймятся люди,
 умирают лошади,
Туман волной
 стремится под колени.
Все фонари
 сдувая
 грузым шествием,
Этап швыряет
 кандалами тысяч...
В свечах штыков
 мерцает сумасшествие –
Его клеймом
 и каторгой не выжечь!

Но этот образ города остался в прошлом. Это – Екатеринбург. В стихах о Свердловске К. Тюляпина интонация меняется на противоположную:

Свердловск, ты город перспективы –
К социализму солнечный пролог.
Нанизывая днями годы,
Закончив реконструкции пробег,
Свердловск придет Нью-Йорком гордым
К вокзалу социалистических побед.

1930

И в заключение обратимся еще к одному произведению А. Баранова, опубликованному в журнале «Рост» в 1930 году. Это рассказ «На костре», в котором сталкиваются два мифа: городской и государственный, исторический и идеологический. Речь идет о пленном башкире Тойгильде Жулякове, сожженном в 1738 году по приказу В. Н. Татищева за то, что после принудительного крещения он снова «совратился в магометанство». Этот случай приводит Мамин-Сибиряк в очерке «Город Екатеринбург».

Рассказ Баранова написан «по свежим следам» взрыва Екатеринбургского собора в Екатеринбурге, одного из самых величественных зданий в городе. Само собой, не все в городе принимали и понимали столь экстремистские методы борьбы с религией, и необходимо было формировать лояльное общественное мнение, что и пытается сделать в рассказе А. Баранов, соединяя два события с почти двухсотлетним разрывом: казнь Тойгильды и взрыв собора.

Рассказ ведется от лица «оригинального старика», соседа повествователя, оригинального тем, что «он искренне верит в Бога, но не признает ни одну религию. Он терпеть не может православную церковь и убийственно отзываясь о сектантах». Достаточно емкий образ. Верит в Бога как высшую справедливость, но не признает «опиума для народа». Такого «оригинального старика» очень легко переориентировать в официальную государственную веру. Он и взрыв собора трактует в качестве акта возмездия, потому что именно на этом месте был сожжен Тойгильда, причем стихийный бунт башкир приобретает, естественно, черты классовой, сознательной борьбы. Перед началом бунта Тойгильда умело агитирует собратьев, разжигая в них ненависть к притеснителям и указывая на близких соратников – рабочих с заводов: «Наши отцы не боялись урусов. Они сжигали заводы, построенные на наших землях. Они стрелами побеждали смертельный огонь, посылаемый русскими, и захватывали крепости. Рабочие люди не слушали своих начальников и бежали прочь, как только наши воины подходили близко. Наши отцы умели умирать за башкирский край».

Так же пламенна речь Тойгильды, горящего на костре возле самой Екатерининской церкви, только теперь она наполнена не только классовыми, но и антирелигиозными призывами: «Сын мой и вы, правоверные – башкиры и татары, не верьте Корану и не верьте богам урусов. Пусть сгорят боги, как я сгораю на костре, и тогда вам некого будет бояться. Боритесь за свой край, за родной башкирский народ и не сожалением, а местью оплатите за мою смерть».

Осознание вины и несправимости события к людям, присутствующим на казни, приходит сразу же. А вот возмездие – через сто девяносто лет: «Через десять лет на месте старой, глиняной, корявой церкви люди построили большой, высокий собор и назвали его Екатерининским, а через сто девяносто лет другие люди подложили под него пироксилиновые шашки».

Знаменательно, что все рассказанное писателем устами «оригинального старика» – почти правда. И бунты башкирские вокруг Екатеринбурга вспыхивали, и Тойгильда – реальное историческое лицо. Вот только взрыв собора здесь совершенно ни при чем. Однако именно на связи этих событий настаивает писатель:

«Я ручаюсь за достоверность рассказа, потому что старик мне показывал добытые им в архиве документы, и им нельзя не верить».

На наших глазах творится новый городской миф, но миф лукавый, который взрыв собора объясняет не государственной политикой, непостижимой для рядового обывателя, а прошлой виной церковников перед народом: «Вчера ночью за величайшие преступления служителей церкви, по воле всевышнего, взорван Екатерининский собор».

В XX веке миф становится важным средством формирования нового общественного сознания, которое, собственно, и само мифологично. Авторы 30-х годов, используя в своих произведениях городские мифы, достаточно свободно обращаются с ними, принося в них не только дополнительный смысл, но и отсекая ненужное. Город важен теперь своей производственной функцией, отступает назад мотив «сказочного» городка. Да и те, кто рожден, «чтоб сказку сделать былью», городские жители, обыватели, интересны не своим «обыванием», настоящей, сегодняшней жизнью, а именно как коллектив, производящий, строящий, возводящий прекрасное будущее.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. «Суровый и загадочный рок» в художественном мире Л. Андреева.
2. Библейские мотивы в произведениях Леонида Андреева.
3. «Народ сам сказал про себя: “из нас, как из древа, и дубина, и икона...” Если бы я эту “икону”, эту Русь не любил, не видал, из-за чего бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так мучительно, так люто. А ведь говорили, что я только ненавижу» (Образ России в творчестве И. Бунина).
4. Неразделимость счастья и расплаты в художественном мире И. Бунина.
5. Трагедия «смертельные мечты» (по творчеству А. Блока).
6. «Как внезапно очнувшийся лунатик, [Блок] упал с высоты и разбился. В точном смысле слова он умер от “Двенадцати”, как другие умирают от воспаления легких или разрыва сердца» (Г. Иванов).
7. «Высокая трагедия» Мандельштама – «еще потому высокая, что вынужденная, что не культивировала надрыв и разлад с миром, а сопротивлялась им» (А. Кушнер).
8. «Мирозданье – лишь страсти разряды, Человеческим сердцем накопленной» (Б. Пастернак).
9. «Определение творчества» по Пастернаку.
10. «Свеча» и «метель» Живаго.
11. «Человек в других людях и есть душа человека» – пастернаковская формула бессмертия.

12. «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся»: время и вечность в булгаковском мире.

13. Мироздание по Гете и мироздание по Булгакову: диалектика общего и особенного (на материале трагедии И. В. Гете «Фауст» и романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»).

14. Трагедия утраченного Дома (по произведениям М. Булгакова).

15. «...И милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... Квартирный вопрос только испортил их». Человек в художественном мире М. Булгакова.

16. В мире разрушенных утопий (на материале романов Е. Замятина «Мы», О. Хаксли «О дивный новый мир», Дж. Оруэлла «1984» – по выбору).

17. Россия Максимилиана Волошина.

18. «А я стою один меж них

В ревушем пламени и дыме

И всеми силами своими

Молюсь за тех и за других» (по творчеству М. Волошина).

19. Москва Марины Цветаевой.

20. Метафоры и символы в прозе А. Платонова.

21. Фантазия и реальность (по прозе А. Платонова).

22. Мотив дороги в произведениях русских писателей.

23. Чего ищут платоновские странники?

24. Проблема гуманизма в повести И. Бабеля «Конармия».

25. Образ Священной Книги в «Конармии» И. Бабеля.

26. Библейские мотивы в «Конармии» И. Бабеля.

27. Казаки И. Бабеля и М. Шолохова: сравнительная характеристика.

28. «Спасаящийся» герой в русской литературе: Обломов, Беликов, Коврин, Лужин (на материале «Обломова» И. Гончарова, «Человека в футляре» и «Черного монаха» А. П. Чехова, «Защиты Лужина» В. Набокова).

29. В лабиринтах Зазеркалья (по творчеству В. Набокова).



Учебное издание

Сер. «Лицейская библиотека». Вып. 5

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Сборник авторских интерпретаций

Учебное пособие

Составление, предисловие и общая редакция
докт. филол. наук В. С. Рабиновича

Редактор и корректор Р. Н. Кислых
Компьютерная верстка – Н. В. Комардина
Оформление обложки – С. Лаушкин, Н. Соколова

Лицензия ИД № 05974 от 03.10.2001. Подписано в печать 25.04.2002.
Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 16,5. Усл. печ. л. 17,2. Тираж 500 экз. Заказ **184**.

Издательство Уральского университета. 620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ». 620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.